



المعرفة الاجتماعية الثقافية: آليات إنتاجها

د. الخامس مفيد - كاتب من المغرب

تقديم

سننطلق في هذه الورقة إلى نسق المعرفة الاجتماعية / الثقافية الذي يعد جزءاً من البنية التصورية لدى البشر، وقالب من الأقوال غير اللغوية التي تساعدنا على فهم وتحليل العديد من الظواهر الواردة في الثقافة الشعبية. وستتبنى في هذه الورقة مقارنة توبوي وكوسميدس التي تقر بوجود تعالق بين مختلف الحقول المعرفية تحت ماسمي بنظرية صورية للمعرفة.

وسنناقش هنا المقولات الثقافية والمقولات الأنطولوجية والمقولات المعرفية، مع الإشارة إلى التداخل الحاصل بين الثقافة والتعلم، والثقافة بالفرد، متسائلين عن الجهة التي تخلق الثقافة، هل الفرد هو من ينتج الثقافة أم أن الثقافة هي من تلتج الفرد؟

تساهم هذه المقولات في إعطاء صورة عن حدود العناصر الثقافية القابلة للقراءة.

المقولات المعرفية

تتمثل المقولات المعرفية في تلك المقولات المستمدة من عنصر التجربة والواقع والعالم الفيزيائي.

في الفصل بين العلوم

لقد ظلت العلوم الإنسانية والاجتماعية لمدة طويلة بمنأى عن بناء تصور اندماجي للمعرفة العلمية، فرغم اعتماد مجموعة من العلماء الاجتماعيين على عدد من وسائل علماء الطبيعة وممارساتهم كالتقياس الكمي، والتجريب، والنمذجة الرياضية، إلخ. وقد كانوا ميالين إلى إهمال المبدأ المركزي القائم على كون المعرفة العلمية السليمة ينبغي أن تكون مختلفة الأجزاء، أي أن المجالات العلمية المختلفة يجب أن تكون متكاملة، وأن تشكل أجزاء من نفس النسق المعرفي الواسع.

مما لا شك فيه أن العلوم الاجتماعية مالت وبشكل خاص علم الاجتماع والأناسة إلى الانعزال كما فعل عالم الاجتماع دوركهيم الذي اعتبر أن الظواهر الاجتماعية لا يمكن تفسيرها إلا على أساس ظواهر اجتماعية أخرى. والأمر نفسه مع بواس ولوفي في علم الأناسة الذين اعتبروا أن الظواهر الثقافية لا يمكن تفسيرها إلا انطلاقاً من ظواهر ثقافية أخرى.

وبعد توبي وكوسميدس (1992) في علم الاجتماع المعيار، أحد العلماء الذين أقروا بترابط وتداخل العلوم بعضها ببعض، وقد شكلت هذه النظرة الإطار الثقافي لتنظيم علم النفس والعلوم الاجتماعية، وكان من نتائج هذا النموذج عدم الاهتمام بالروابط السببية بخصوص الظواهر الاجتماعية².

بين الثقافة والتعلم

ينطلق النموذج المعيار في دراسته للظواهر الإنسانية والثقافية من عدة مبادئ، تركز على مبدئين هما:

كما سنقارن بين القدرة المعرفية والمعرفة الاجتماعية، مبرزين أوليات المعرفة الاجتماعية/ الثقافية التي نجد في مقدمتها الشخص وعلاقته بالمجال الاجتماعي والفيزيائي، والأنساق الإدراكية الحسية التي تشمل قالب الوجه وقالب الصوت. كما سنتناول أهم العلاقات التصورية الاجتماعية كتصور القرابة وعضوية الجماعة والسيطرة التي سنوضح أنها تبني بشكل أفقي في العالم الاجتماعي الحيواني، أما العالم الاجتماعي البشري فتبني فيه بشكل هرمي كعلاقة الأب بالإبن ورب العمل بالعامل.

المقولات الثقافية والمقولات التصورية

أدت التطورات الأخيرة في كل من العلوم العصبية والعلوم المعرفية وعلم النفس واللسانيات والأناسة الاجتماعية، إلى الحسم في طبيعة الظواهر التي تدرسها العلوم الاجتماعية والإنسانية وعلاقتها بباقي العلوم.

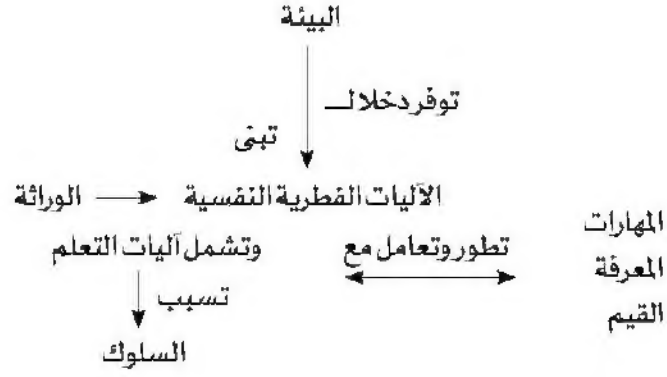
وقد أدى هذا الأمر ميلاد نموذج معرفي يسميه توبي وكوسميدس (1992) بالنموذج السببي المندمج لقيامه على اندماج المعرفة العلمية وعدم استقلالها. ويسعى هذا النموذج إلى خلق جوامع التعاون بين جميع الحقول المعرفية، ويرجع هذا الارتباط في نظر الباحثين إلى البعد التعاوني الجوهرية الذي يكشف لنا الترابطات السببية الطبيعية التي تمكننا من اندماج حقول معرفية مختلفة في إطار نظرية صورية شاملة للمعرفة.

المقولات الأنطولوجية

تعبر المقولات الأنطولوجية عن الثقافة المادية وغير المادية كما هي موجودة في العالم الخارجي، أي التعبير عن الأشياء الوجودية كما يتصورها البشر، من خلال تجاربه ومعارفه القبلية عن الثقافة أو من خلال تحيزه الوريثي.

المقولات الثقافية

ترصد لنا المقولات الثقافية العناصر المتداخلة في عملي الفهم وتمثيل الأشياء في ثقافة معينة، كما



أيئما وجدوا يختلفون اختلافا عميقا في السلوك والتنظيم الذهني. وبما أن الثابت أي العدة الأحيائية البشرية لدى الأطفال لا يمكنه أن يفسر المتغير «أي التباينات الحاصلة عبر الجماعات في التنظيم الذهني أو الاجتماعي عند الكبار»، فإن الطبيعة البشرية لا يمكن أن تكون العامل القاعدي في التنظيم الذهني لدى الكبار من الناس، وفي بنيتهم الاجتماعية وثقافتهم وتحولهم التاريخي.

وبما أن هذا التنظيم الذهني الحاصل لدى الكبار غائب عند الصغار، فما عليهم سوى أن يكتسبوه من مصدر خارج عنهم، يرتبط بالعالم الاجتماعي الذي يتمظهر في سلوك أعضاء الجماعة المحلية وتمثلاتهم الثقافية والاجتماعية. وهي تمثلات تقوّل الفرد وتسبّقه وتقع خارجه، فالذهن لا يخلقها، بل هي التي تنتج الذهن.

ومن ثمة، نستنتج أن أساس الحياة البشرية وتشكلها يتم بكيفية معقدة وغنية، ويسمى هذا الجوهر «الثقافة» والذي يوصف بأوصاف متعددة منها السلوك، العادات والتقاليد، العلاقات الاجتماعية، المعرفة، التنظيم الاجتماعي، الأدوار الاجتماعية، العوالم القصصية. ورغم الاختلاف، فإن علماء الاجتماع المعيار يتفقون على أن هناك سببية تحول الطفل من صفحة بيضاء إلى كائن بشري ثقافي تام، يعد خارجا عن الفرد⁴.

من ينتج الثقافة ؟

يهدف النموذج المعيار إلى البحث في المبدأ الهام الثاني، الذي يتجلى في الإجابة عن السؤال القاعدي، إذا كانت

إذا كانت الكائنات غير البشرية تتحدد خصائصها انطلاقا مما هو وحياتي، فإن السلوك البشري تحدده الثقافة باعتبارها نظاما مستقلا من الرموز والقيم. ولكون الثقافات متحررة من القيود الأحيائية، فإنه يمكن أن تختلف فيما بينها بشكل عشوائي غير متناهي.

يولد البشر غير مزودين بشيء ماعدا بعض ردود الفعل غير الإرادية، وقدرة واحدة على التعلم بكونه عملية عامة صالحة لجميع الأعراض ولكل مجالات المعرفة، ويتعلم الأفراد ثقافتهم عن طريق التنميط والثواب والعقاب والقدوة.

ويمكن صياغة شكل صوري لعملية التعلم، وهل يتدخل ما هو فطري بما هو بيئي مع ما هو وراثي، في عملية التعلم.

انطلاقا من التمثيل الصوري أعلاه، نرى أن هناك تعقدا للذهن البشري، الذي يعد السبب المباشر لكل أنواع الإحساس، والتعلم والسلوك، فالتعلم ليس بديلا للفطرة، لكن بدون الآلية الفطرية لا يمكن للتعلم أن يحدث.

نستنتج من خلال ما سبق أن بعض آليات التعلم مصممة بصورة مقصورة على تعلم اللغة، وليست لتعلم الثقافة أو السلوك الرمزي عموما⁵.

بين الثقافة والفرد

يذهب النموذج المعيار إلى تبني افتراض قاعدي مفاده أن صغار بني البشر، أيئما كانوا يتشابهون، لكن كبارهم



2

ينفي النموذج المعيار أن يكون «الطبيعة البشرية» أو الهندسة المتطورة للذهن البشري أي دور ملحوظ في توليد وبناء التنظيم الدال على الحياة البشرية، ويجرد هذا المفهوم من أي محتوى جوهري، ويعد بنية الذهن البشري مجرد مستقبل «للقدرة على الثقافة» بل لعل ما يقود النسق ويعطيه تنظيمه الوظيفي هو الدخل البيئي أو المحيطي.

وبناء على ما سبق، يمكن أن نجمل أثر النموذج المعيار في تطور التصورات الحديثة للثقافة ودورها في الحياة البشرية، في الافتراضات والعناصر التالية:

تحدد الجماعات البشرية نمطيا باعتبارها صاحبة ثقافة معينة «خاصة» تقوم على عناصر مشتركة من ممارسات سلوكية ومعتقدات وأساق من التمثيلات، والرموز الدالة، وتعتبر الثقافات محدودة إلى هذا الحد أو ذاك، رغم أن بعض العناصر الثقافية يمكن أن تتجاوز الحدود. وتعمل الجماعة من أجل الحفاظ على هذه العناصر المشتركة ونقلها من جيل إلى جيل، وهذا ما يفسر الائتلاف داخل الجماعة والاختلاف بين الجماعات.

يتم الحفاظ ونقل الثقافة عبر عملية التعلم وتثنية الفرد الاجتماعية الذي يعتبر متقبلا سلبيا للثقافة التي

الثقافة تخلق الفرد، فمن يخلق الثقافة؟ ولأي أهمية هذا السؤال من خلال ارتباطه «بحجة التصميم» أو تفسير «التصميم المعقد». فالحياة البشرية منظمة بصورة معقدة وغنية، وأن الثقافات البشرية لها معنى، وبالتالي تحتاج إلى التساؤل عن تصميمها. وإذا كانت الثقافة ذات تنظيم معقد وذات معنى في حياة البشر الاجتماعية / الثقافية، فمن صانع هذا التنظيم؟ بمعنى آخر، من مولد هذا التنظيم المعقد والدال في الشؤون البشرية؟

يذهب أصحاب النموذج المعيار إلى أن صانع الثقافة ليس «الفرد» أي في الطبيعة البشرية أو المجال النفسي المتطور الذي لا يتجلى سوى في الحالة الأولى التي يولد عليها الطفل مزودا باستعدادات أولية. وما دام اتجاه العملية السببية يسير من العالم الخارجي إلى داخل «الفرد»، فإن الاتجاه الذي يمكن أن نبحث فيه عن مصدر لتنظيم واضح أنه يتجلى في العالم الاجتماعي الذي يقع خارج «الفرد».

يرى أصحاب هذا النموذج أن مولد هذا التنظيم المعقد والدال في الحياة البشرية ما هو سوى مجموعة من العمليات التي تتمظهر محددا لها في الجماعة. ويعتبر هذا المستوى الاجتماعي / الثقافي منفصلا ومستقلا وعلّة ذاته.



3

1) المعرفة الاجتماعية والقدرة المعرفية:

تلعب المعرفة الاجتماعية دوراً مهماً في تفسير الطبيعة البشرية، فنحن بنو البشر لدينا القدرة على الفهم والتفاعل والاندماج داخل المجتمع في سياق ثقافة ومؤسسة اجتماعية. ويجد هذا المجال مبرره في سياق بيولوجي أوسع، إذ يوجد قلب من القوالب الذهنية، مخصص لمعالجة المعرفة الاجتماعية / الثقافية. وذلك عن طريق كيفية تعامل جميع الكائنات مع بعضها البعض، وكيفية فهمها وتفاعلها مع ذوات أخرى مؤطرة بالطريقة نفسها.

فالمعرفة الاجتماعية لا تتحقق عند البشر فحسب، بل حتى في المجتمعات الحيوانية أيضاً، ونجد هذا الأمر عند الشمبانزي والنمل.

ومن هنا، يمكن أن نطرح السؤال التالي: لماذا يجب علينا خلق قدرة معرفية بالنسبة للتفاعل الاجتماعي؟ أم أنه ليست لدينا نفس القدرة من التفاعل مع الآخرين (أو تم بناؤها من قبل) الثقافة؟ الرد هو أن كل كائن حي له القدرة على التفاعل مع الآخرين، فإنه لا بد أن يتم هذا التفاعل داخل الذهن / الدماغ. لكن الصخور والنباتات لا تملك تفاعلاً اجتماعياً. غير أن الأسماك والقطط والشمبانزي لا تملك نفس نمط التفاعل الاجتماعي، بالقدر الذي نجده عند بني البشر، حتى ولو

تزوده بكل محتواه الذهني المنظم وهو محتوى ثقافي لا يستقي خاصيته من الطبيعة البشرية «الأحيائية» أو أي تصميم نفسي موروث، وإنما من المحيط الاجتماعي الثقافي الذي يعد المولد الأصلي للتنظيم الذهني والاجتماعي لدى بني البشر، أما الجانب النفسي فهو ذلك الصندوق الأسود في عملية التعلم يضمن القدرة على الثقافة⁵.

في نسق المعرفة الاجتماعية / الثقافية

انطلاقاً مما سبق ذكره، يبدو أن هناك دلائل قوية على وجود قالب معرفي في الذهن يتعلق بالمعرفة الاجتماعية / الثقافية أو «القدرة على الثقافة» بل يشكل إلى حد كبير نسقاً فرعياً داخل نسق البنية التصورية. وهو قالب مختص في تكوين صورة متدججة عن الذات في المجتمع، ويبنى بالتأليف بين دخل محيطي وأساس فطري لاكتساب الثقافة، ويقدم إمكانيات كافية تسمح بالاختلاف بين الثقافات دون أن تسمح بالتنوع الاعتباري أو الفوضوي، فهو أساس يقوم على عدد محدود من البنيات والمبادئ التي تسمح لنا بإدراك عدد لا محدود من الأوضاع الاجتماعية والظواهر الثقافية المتجددة والتعامل معها بشكل ملائم إلى هذا الحد أو ذاك.

تطلب الأمر أن يتم تحديد تفاعلنا الاجتماعي من خلال الثقافة، ويمكن أن نطرح هنا سؤالين مهمين، هما⁶:

• ماهي ميزة المعرفة الاجتماعية الإنسانية، بحيث يمكن تخزينها ومعالجتها داخل الذهن / الدماغ البشري؟

• ما الذي يجعل أذهاننا / عقولنا عرضة للتأثر بالثقافة، وما الذي يجعل أذهان / عقول القطط والشمبانزي عدم عرضتهم للتأثر بالثقافة حتى في حالة تعرضهم لنطاق واسع من الثقافة الإنسانية؟

(2) بعض أوليات المعرفة الاجتماعية / الثقافية:

تقوم المعرفة الاجتماعية / الثقافية على عدد من الأنساق المركزية والأنساق الفرعية تغذي مضمونها وتخدم وظيفتها في تحليل ما لا حصر له من ظواهر التفاعل الاجتماعي والثقافي وتنظيمه.

ومن أبرز هذه الأنساق هناك أنساق ذات طابع إدراكي وحركي ترتبط بتخصصات دماغية في الإدراك الاجتماعي، وأنساق ذات طابع تصوري تنتمي إلى البنية التصورية.

الشخص بين المجال الاجتماعي والفيزيائي

قبل مناقشة هذا الموضوع، لابد من طرح السؤال التالي: كيف يتم ترجمة المعرفة الاجتماعية في بيئة الذهن الوظيفية؟

بالنسبة للمجال الفيزيائي، يضم تصور الفضاء للأجسام المادية، ثلاثة أبعاد هي: الحركة داخل الفضاء، والقوة المطبقة على الأجسام بين بعضها البعض، فالأجسام المادية، مثل، الصخور والأشجار، والأجسام الحية، مثل، النمل والفئران والنمور. هذه الكائنات لنا أن نتنبأ بحركتها، وربما ذلك راجع إلى وجود الرغبات، النوايا، المشاعر، وهذا يعود أيضا إلى حيوية وفهم المواقف بشكل مقصود (وهذا معنى ما ورد في دونيت 1987).

ويعد الشخص من الكيانات القاعدية في المجال الاجتماعي بالنسبة للأفراد الذين يمكن لهم أن يكونوا علاقات اجتماعية. هذا المجال يرمز العلاقات

والأعمال بين الأشخاص، بالإضافة إلى أمور أخرى، كدور الشخص ومسؤوليته داخل المجتمع، وهناك موضوعات أخرى، تخضع لقيود أخلاقية.

ورغم ذلك، لا يمكن أن تفصل بين المجالين، بل هناك علاقة التوازي بين المجال الفيزيائي والاجتماعي، فالمجال الاجتماعي ليس موضع حركة فيزيائية بين كائنين ليس بينهما اتصال، إذ لابد من وجود فضاءات متوسطة بين الناس.

وإلى حد ما يمكن اعتبار المجال الاجتماعي ذا مفاهيم مقاربة، نسميها «الأبعاد الاجتماعية»، مثل: القرابة، عضوية الجماعة، التراتبية، المنافسة، درجة الألفة والحميمية... الخ. وهناك مفاهيم أخرى، مثل: القوة والإجبار، وأحيانا يتم استغلال القوة والتهديد بها، وأحيانا أخرى ليس كذلك.

ويتجلى حضور المجال الاجتماعي والفيزيائي بشكل كبير في التصور الشعبي الثقافي، كما في التقسيم الشعبي بين الجسد والروح⁷.

ترتبط هوية الشخص في المجال الاجتماعي، بمجموعة من الملاحظات التي تظهر في كل المجالات الثقافية، أولا: الاعتقاد السائد بأن هناك كائنات خارقة للعادة، مثل: الكيانات الروحية، الأشباح، الآلهة، والنفوس التي تعيش في الأرواح يبير (2001). كل هذه الكائنات تفتقر إلى هيئات مادية محددة، ولديها علاقات اجتماعية مع الناس ومع بعضها البعض.

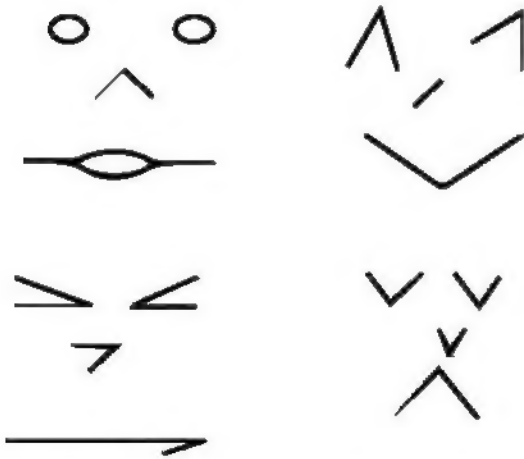
ومن هنا فهذه الكائنات توجد في المجال الاجتماعي وليس الفضائي. ثانيا: ليس هناك أي عائق في تصور الأشخاص القادمين بيهنات وصور مختلفة، من خلال التناسج، التحول، أو تحول الجسم. ثالثا: نحن أحيانا في الأحلام نتعرف على أشخاص يتشابهون مع أشخاص في الواقع «كأن نرى عائشة بدت وكأنها فاطمة». رابعا: ملازمة معاناة الفرد مع أحلامه (كولترت 2005، ماسكي، للكدن).

وزيادة عن ذلك، فبعض الأعمال الفيزيائية، كالأكل والشرب، لها دلالتها من تلقاء نفسها، لكن البعض الآخر، مثل، الأعياد الدينية والأعراس والتصافح بالأيدي،



- الخصائص التعبيرية في الوجه:

تخصص يقع داخل النسق البصري، يعنى بالتقاط الخصائص الانفعالية في تعابير وجوه الآخرين وحركاتهم وأوضاع أجسادهم. وهو تخصص حساس يمكننا من قراءة التعبير الانفعالي مهما كانت إشارات مختزلة⁶.



فالناس يصعدون باستمرار إشارات تعبيرية انفعالية سواء عن وعي أو عن غير وعي، وهو الغالب، ولإنتاج مثل هذه الإشارات يجب أن تكون هناك أنشطة دماغية تحول التعبير الانفعالي إلى بنيات حسية كالابتسام وتقطيب الوجه وهز الحواجب، وبعض الإصابات الدماغية تورث لدى ضحاياها مظاهر انفعالية «مسطحة» وعجز تاما عن إظهارها.

يكتسي دلالته من خلال المعرفة الاجتماعية، باعتباره رمزا لهذه الأعمال. ويمكن أن يستعمل اللباس أو أسلوب الكلام للدلالة على أدوار اجتماعية معينة (البذلة العسكرية، أعلام الدول). وحتى الأعمال الاجتماعية المتعلقة، مثلا: بإخراج الجن من الأجساد، يتطلب أعمالا فيزيائية، وتسمى هذه الأعمال سحرا أو طقوسا. ومن هنا تتحول الأعمال الفيزيائية إلى أعمال اجتماعية، لأن تأويلها يتم من خلال المعرفة الاجتماعية.

وبالنظر، إذن، إلى أهمية تعيين الأشخاص في المجال الفيزيائي والاجتماعي، توجد مجموعة من القوالب المتخصصة، تمكننا من التمييز الدقيق واستخلاص المعلومات الضرورية الخاصة بهذا المجال، ومن هذه القوالب الواردة في تحليل المعلومات المتصلة بالتفاعل الاجتماعي، العناصر التالية:

(3) الأنساق الإدراكية والحركية:

(أ) قالب الوجه

يشكل تخصصا فرعيا داخل النسق البصري، يوجد في منطقة خاصة بالدماغ ويملك مساره التطوري الخاص به، والأشخاص الذين يعانون من إصابة في هذه المنطقة تكون قدرتهم ضعيفة أو منعدمة في تعرف الوجوه وتمييزها، لكن لم يفقدوا المقاصد العامة للمعرفة الفضائية.

(ب) قالب الصوت:

تخصص فرعي داخل النسق السمعي، وهناك قوالب أخرى في هذا النسق تعنى بتحليل الإشارات اللغوية، لكن نسق تعرف الصوت يعنى بتحليل الإشارات الصوتية المتصلة بهوية الشخص المتكلم، أي بمن هو، ومعلوم أن هناك أفراداً لا يتعرفون شخصاً معيناً عند رؤيته إلا إذا تكلم.

- الخصائص التعبيرية الانفعالية في الصوت:

يقع داخل النسق السمعي، يعنى بتحليل نغمات الصوت المعبرة عن حالة الشخص الانفعالية، إذا من مستلزمات الفهم الاجتماعي، تعرف هل الشخص متعاطف أو متوجس أو مندهش أو خائف، إلى غير ذلك من الخصائص التعبيرية الانفعالية في نغمة الصوت التي يملك بصدها صغار بني البشر حساسية ظاهرة في سن مبكرة.

في العلاقات التصورية الاجتماعية

توجد علاقات تصورية أولية أكثر تجريداً تكمن خلف فهمنا للعلاقات والتفاعلات الاجتماعية، وهي مظاهر معرفية لا تتعلق بالأنساق الإدراكية والحركية، وليس لها ارتباط متخصص، بل هي عناصر تأليفية تتضمنها البنية التصورية وتتصل بخصوصية مجال التنظيم الاجتماعي / الثقافي. ومن أبرز هذه العلاقات التصورية القاعدية: تصور القرابة، وتصور (عضوية الجماعة)، والسيطرة.

(1) القرابة:

نفترض أن القرابة من أكثر التصورات وضوحاً، في جل الثقافات، بحيث نجد أن كل فرد له علاقة خاصة مع الأبوين والأبناء والزوجة والإخوة، وتوجد أوجه عديدة من هذه العلاقة تنبثق أساساً من إرث الثدييات، (بحيث يتم الاعتناء بالصغير داخل الأسرة لمدة محددة بالنسبة للأم). وساهمت نظرية التطور في جعل بناء التصورات والسلوكات ممكناً وإيجابياً⁹.

يعتبر الإنسان أكثر تطوراً من الثدييات الأخرى،

لكون القرابة في العالم البشري تتسع إلى نطاق أوسع لتصل إلى القبيلة، ونعثر في العديد من الثقافات على عادات وحقوق وواجبات متطورة حسب درجة القرابة، فنجد مثلاً: زنا المحارم مرفوض في جل الثقافات، لكن انتشار هذه الظاهرة يختلف من ثقافة إلى أخرى، وهناك من يعمل على جعلها شيئاً عادياً وهناك من يحرمها.

وعلى الرغم من وجود تصورات قاعدية داخل القرابة القريبة، فإننا لا نجد داخل القرابة البعيدة، لذلك يتم الاعتماد على شخص يخبرنا بأن فلان من العائلة القريبة، ونشعر بشكل فطري أن رابط داخل هذه القرابة. كأن يكتشف الطفل المتبني أبويه، لوجود علاقة بيولوجية بينهما.

(2) عضوية الجماعة:

إضافة إلى تصور القرابة، نجد تصوراً اجتماعياً آخر، يتعلق بعضوية الجماعة، التي نعثر عليها في عالم الطيور والثدييات، ومن الشائع أنه حتى في حالة انتمائهم إلى نفس الجماعة، فإنهم يتحدون على نفس العدو. هذا النوع غير التطوري الرابط الاجتماعي فيه لا يقوم على المصلحة، بل على معرفة الآخر بالآخر. ماذا يقصد بهذا؟ يعني أن المقاس الوحيد هو الحكم على الفرد هل هو من الجماعة أم لا، وبذلك سيكون عدواً، ولكي ينضم إلى الجماعة يحتاج إلى وقت طويل، زيادة على ذلك، العديد من المجتمعات الهرمية، مثل: قرود الشامبانزي، فإنها تدافع عن مكان تجمعها ضد جماعة أخرى، علماً أن المكان ليس حكراً على مجموعة معينة¹⁰.

وفي القرابة، نجد أن هناك تصورات هرمية داخل عضوية الجماعة التي تعنى بالعلاقات البشرية، حيث يتم الامتداد من الفرد إلى الجماعة الكبيرة «من دائرة صغيرة إلى دائرة كبيرة»، ويتم التمييز بينهما على أساس العرف والدين، التراتبية الاجتماعية، الهيمنة، الجنسية.

(3) السيطرة:

يقصد بالسيطرة علاقة بين فردين «المسيطر والمسيطر عليه» في مسائل، مثل: الأكل والغريزة الجنسية، وغالباً ما يرتبط تصور السيطرة داخل

المجتمع الحيواني بالعنف والعدوانية والبنية الجسمانية ويرث الذكور مركزا عاليا من لدن أمهاتهم، هذا يعني أن السيطرة ليست إدراكية بل تقوم أيضا على أساس التصور.

وتبنى السيطرة في العالم الاجتماعي الحيواني، بشكل أفقي، بحيث إذا كان «س» يسيطر على «ب» و«ب» يسيطر على «ج»، فإن «س» يسيطر على «ج»، وتتسم السيطرة في المجتمع الحيواني بالثبات، لكن المسيطر عليهم، يسعون دائما إلى مواجهة الصعوبات بهدف تحقيق مراتب متقدمة داخل مجتمعهم.

وإذا تأملنا السيطرة في المجتمع البشري، مثل: علاقة الأب بالابن وعلاقة الأستاذ بالتلميذ ورب العمل بالعامل، فإنها تكون هرمية وليست أفقية، وأوجه التشابه في السيطرة بين المجتمع الحيواني والبشري، هي صفة الثبات، والملاحظ أن هذه العلاقات لا تولد مع الإنسان بل يتم اكتسابها عن طريق معرفة من يهيمن على من؟ وتحت أي ظرف؟

أما الرئيسات، فهي تفهم شيئا خاصا بالعلاقات الاجتماعية، وتختار على نحو انتقائي أفراد تحالفاتها، وتنتقي من له السيطرة على خصم محتمل¹¹.

وسبق وأن أكدنا بأن القرابة وعضوية الجماعة والسيطرة، ليست لها صفة إدراكية فحسب، بل تصورية كذلك، فنحن نتصورها عبارة عن ذوات فاعلة داخل المجتمع لأنه من الصعب فهم هذه الحقيقة التي تبدو طبيعية وبديهية، فغياب هذه التصورات يجعلنا أمام عالم فوضوي وغير منظم، بل حتى ملامح الناس لن تكون لها أي معنى، وبذلك سنكون فقط أمام تجمعات لا معنى لها وليس مجتمعات لها مؤسسات اجتماعية.

ونلاحظ أن تحقق هذه التصورات لا يرتبط بحجم الذهن، وذلك لوجود مجموعة من الحيوانات لها قدرة ذهنية محدودة ومع ذلك، تعتمد التصورات نفسها، ونجد أن هناك بنية مشتركة بين الإنسان والحيوان، فمهما كانت قوة الذهن البشري لن تتجاوز المفاهيم السابقة.

وتؤكد هذه المعطيات بأن القرابة لا تقوم فقط على الإدراك، بل حتى على التصور، وذلك لكون إدراكنا لتصور القرابة، يدفعنا إلى إدراك ماهيتها اتجاه شخص ما من القرابة مثلا: فإننا لا نشعر فقط بصفة مغايرة، بل نتصرف تصرفا خاصا.

إن هذه الأتماط الثلاثة من العلاقات وما يرتبط بها من تصورات لا تقل أهمية كالملكية (باختلاق حقوقها عبر الثقافات)، وتمايز الأدوار الاجتماعية، ووجود طقوس منظمة تبرز الانتماء إلى الجماعة أو تمثيلها، تشكل بنيات تصورية كلية عالية التجريد تزودنا بها هندستنا الذهنية المعرفية، لتمكيننا من تنظيم علاقاتنا بالآخرين وتعاملنا معهم وما يجب أن نتظره منهم.

فعلى أساسها تتعلم معرفة الأقرباء والجماعات التي ننتمي إليها، ومن لا ينتمي، ومن هو المسيطر والمسيطر عليه، وفي أي سياق، كما تتعلم الكيفيات التي ترمز بها هذه العلاقات داخل ثقافتنا الخاصة التي رغم ما يبدو عليه تنوعنا من اتساع وغنى، إلا أنه ليس تنوعا اعتباطيا، بل هو مجموعة من الاختيارات أو البرامترات الممكنة التي تسمح بتحقيقها عدتنا الأحيائية باعتبارنا بشر¹².

خلاصة

نستنتج من خلال ما سبق أن المعرفة الاجتماعية / الثقافية لدى بني البشر، تعتبر إلى حد ما جزءا من البنية التصورية، وتضم هذه المعرفة أوليات تصورية كالشخص والأنساق الإدراكية والحركية، وتربط بينهما علاقات تصورية اجتماعية كالقرابة وعضوية الجماعة والسيطرة.

وعموما فإننا نسعى من وراء هذا العمل تقديم أرضية مشتركة لمجالات البحث التقليدي المتعدد في دراسة المعرفة، والتي لا تقتصر فقط على الدلالة اللغوية للظواهر الثقافية الشعبية، بل تهتم بالذريعات والفهم الإدراكي والمعرفة المجسدة والتفكير والتخطيط والمعرفة الاجتماعية / الثقافية.



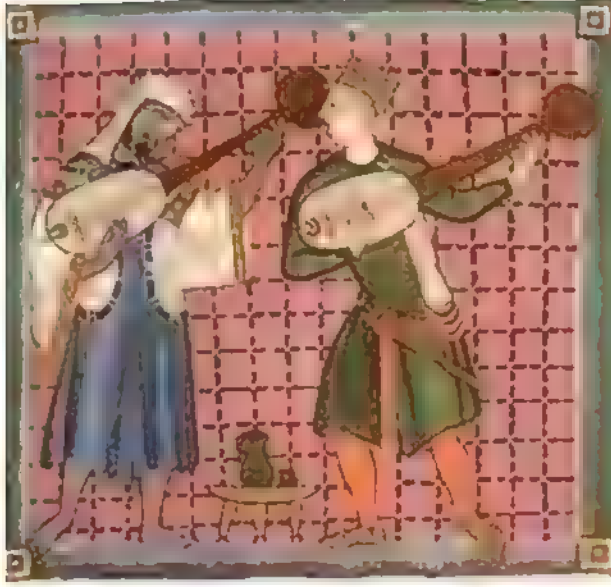
تسليم غرناطة (للسام الإسباني فرانسيسكو براديا إي أورتييز - 1882م)

صورة المسلم في الأمثال الشعبية

والتعبيرات الاصطلاحية الإسبانية

د. أحمد كمال زغلول ، كاتب من مصر

تسعى هذه الدراسة إلى تحليل صورة المسلم والعربي في الوعي الشعبي الإسباني من خلال تقصي الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية الإسبانية المتضمنة لكلمة «مورو» (Moro) دراسة قائمة على علم اللغة الإدراكي؛ وذلك بهدف الكشف عن الآراء الشعبية المسبقة التي يتشاركها أبناء المجتمع اللغوي الإسباني حول الشعوب العربية والإسلامية. ولتحقيق هذا الغرض فسوف نستخرج من المعاجم الإسبانية الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية التي يظهر فيها مصطلح «مورو»، وهو المصطلح المستخدم في التراث الشعبي الإسباني -حتى الوقت الراهن- للتعبير عن مسلمي شبه الجزيرة الأيبيرية، وهو المعنى الذي قد يضيق أو يتسع أحياناً ليشمل أعراقاً أخرى ذات صلة.



مشهد شعبي مورو بصحبة منشد شعبي مسيحي (من
أناشيد الملك ألفونسو العاشر - عام 1284م تقريبا)

ثم في مرحلة تالية اتسعت دلالة لفظ «مورو» ليشمل كل عربي أو مسلم، دون تمييز ديني أو عرقي أو ثقافي واضح. وبالفعل فإن أعمّ معنى ذكره معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة لكلمة «مورو» هو شخص يدين بالإسلام. ومن هذا المنطلق أطلق على الإسبان الذين اعتنقوا الإسلام خلال العصور الوسطى اسم «موروس» أيضا، ثم أطلق عليهم بعد سقوط غرناطة عام 1492م اسم «الموريسكيون».

تجدر الإشارة إلى أن لفظ «مورو» في اللغة الإسبانية لا يحمل في ذاته أي معنى تحقيري، إذ يستخدم كذلك كصفة محايدة، ومن ذلك «بومة مورو» و«سلحفاة مورو» و«سلطعون مورو» و«عشب مورو»، وهي تعبيرات محايدة تشير إلى اللون الأسود كسمة مميزة لهذه الكائنات دون وجود أي لية للإهانة، بل إن لفظ «مورو» قد يستخدم أيضا للتعبير عن قيمة إيجابية، هي الجمال، فيقولون «عيون مورو» لوصف العيون السوداء الجميلة. بالرغم من ذلك، فإن كلمة «مورو» تستخدم عادة في التراث الإسباني مقرونة بنبرة ازدراء ومحقة بدلالات سلبية لتشير إلى أي عربي أو مسلم؛ وذلك بسبب سوء النية الذي يلزم استخدامها، فضلا

وانطلاقا من مبادئ علم اللغة الإدراكي، نشير إلى أننا لا نستهدف تحليل المعنى العام للأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية محل الدراسة، وإنما استخلاص الالطباع الذي تتركه صورة المسلم في هذه الوحدات اللغوية، آخذين في الاعتبار أن كلاما من المعنى العام للمثل والصورة التخيلية للمسلم قد يتفقان أو يختلفان من حيث المعنى الإيجابي أو السلبي الذي يقدمانه. فمن الأمثلة التي تظهر اتفاق معنى المثل الشعبي مع الصورة التخيلية للمسلم قولهم «مثل موروس¹ بلا سيد»، فهذا التشبيه ينطوي على معنى سلبي عام، إذ يعبر عن القوضى، كما أنه يقدم صورة سلبية للمسلم الذي يصعب قياده أو السيطرة عليه. وكمثال على اختلاف المعنى العام للمثل وصورة المسلم في التخيل الشعبي الإسباني نشير إلى قولهم «لا يوجد موروس على الشاطئ»، الذي وإن ترك معناه العام في السامع إحساسا إيجابيا بالطمأنينة، إلا أنه يجعل من المسلم تحسيدا للخطر والعداء. تحديد مصطلح «مورو» في اللغة الإسبانية

يرجع أصل مصطلح «مورو» إلى كلمة (maurus) اللاتينية، التي كانت تشير إلى أحد سكان محافظة موريتانيا التابعة للدولة الرومانية القديمة. ومن ثم فقد كانت تُستخدم كمرداف لكلمة موريتالي بالفعل، فما زال من بين المعاني المعاصرة التي يقدمها معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة لكلمة (moro) المعنى التالي شخص أو شيء ينتهي أو يتصل بشمال إفريقيا المتاخمة لإسبانيا². ولهذا السبب تحديدا فقد أطلق شكسبير على شخصيته «عميل» اسم «مورو البندقية» لأنه كان من أصل يعود إلى جنوب الصحراء الكبرى

ومع اعتناق الموريتاليين الإسلام، والضمهم إلى الجيش الإسلامي الذي فتح إسبانيا عام 711م، أخذ مصطلح «مورو» يكتسب معنى جديدا في الثقافة الإسبانية، فقد أصبح يُستخدم للدلالة على جميع الفاتحين المسلمين، سواء أكانوا موريتاليين أم بربراً أم عرباً. ومن هنا فإن معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة يذكر أن كلمة «مورو» تعني أيضا: شخص مسلم سكن إسبانيا منذ القرن الثامن حتى الخامس عشر الميلادي

عما تحمله من زخم كبير من الصراع التاريخي بين المسلمين والمسيحيين في شبه الجزيرة الأيبيرية.

الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية

الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية هي وحدات معجمية تتألف عادة من مجموعة من الكلمات الثابتة، التي تحمل معنى خاصا. وتشكل جزءا مهما من مفردات أي لغة. واللغة الإسبانية لغة ثرية بهذه التراكيب الجاهزة، ثراء ربما لا مثيل له في كثير من الثقافات الأخرى. فمنذ البدء في وضع كتب لجمع الأمثال الشعبية الإسبانية في القرن الرابع عشر وما زال الاهتمام بهذه الصيغ متقدما إلى يومنا هذا. وفي هذا السياق، وبعبارة ربما لا تخلو من المبالغة، يقول ميغيل مير (Miguel Mir): «إنه لمن المعلوم والمعترف به لدى الجميع أنه لا توجد لغة حديثة يمكن أن تقارن بلغتنا [الإسبانية] فيما يتعلق بالأمثال، كما أنه لا يوجد أدب من بين الآداب العالمية يضاهي أدبنا [الإسباني] في عدد الأعمال الأدبية التي جمعت هذه الأمثال وعلقت عليها وأبانت معناها»³. كما يؤكد رودريغيث مارين (Rodríguez Marín) في السياق ذاته أن: «الأمثال الشعبية الإسبانية بغزارتها الشديدة ليس لها مثيل في العالم كله. إن إسبانيا من بين جميع دول العالم التي أرض الأمثال دون منازع»⁴.

ويعبر أصل الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية عن دلالات تاريخية ذات إحياءات أدبية نمطية في مخيلة الشعوب، إلا أنها تستخدم بعد ذلك دون أن يكون لها علاقة بأصل نشأتها. وتظهر هذه التراكيب كيف تفكر الشعوب وترى الأشياء وتعبّر عن مبادئها الأخلاقية والعملية، فهي صورة معبرة عن حكمة الشعوب وتصوير صادق لمخيلتها.

وعن تحديد مفهوم «المثل» في الثقافة الإسبانية، نجد أبسط تعريفاته في معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة على النحو التالي: «قول حاد المعنى يحمل حكما ويتصف بالشيوخ». ومن بين أهم التعريفات التي وضعها المتخصصون في مجال الأمثال الشعبية

الإسبانية تشير إلى تعريف كاساريث (Casares) الذي عرّف المثل بقوله: «المثل جملة مكتملة المعنى ومستقلة، تعبر تعبيراً مباشراً أو مجازياً، عن فكر أو خبرة إنسانية أو نصيحة أو تحذير. بطريقة تنم عن إصدار حكم وبشكل يربط بين فكرتين على الأقل»⁵. أما المتخصص في الدراسات الشعبية رودريغيث مارين (Rodríguez Marín) فيعرّف المثل على النحو التالي: «قول شعبي موجز، يُصدر حكماً، ويعبر عن حقيقة مثبتة، وبصفة عامة له دلالة رمزية وإيقاع شعري. ويحوي قاعدة من قواعد السلوك أو أي تعاليم أخرى»⁶.

في المقابل، فإن التعبير الاصطلاحي لا ينطوي على أي تعاليم. ويعرفه معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة على أنه مجموعة من الكلمات الثابتة، لها معنى مجازي، واستخدام شائع، ولا تحوي حكما، مثل «كخاتم في أصبعه». وخلاصة القول أن المقصود بالأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية التي عنونا لها هذا الدراسة هو جميع التراكيب اللغوية الجاهزة مجهولة المصدر، والتي تستخدمها الشعوب في المواقف الحياتية المختلفة بما يعبر عن شخصيتها الشعبية وحياتها وطريقة تفكيرها وإحساسها ورؤيتها للواقع وفلسفتها في الحياة.

الأفكار النمطية في الأمثال الشعبية

والتعبيرات الاصطلاحية

تعبّر الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية عن صور وأفكار نمطية لدى الشعوب، يستدعيها أفراد المجتمع اللغوي الواحد في مخيلته استدعاء متكررا كلما اقتضى المقام ذلك. ويعرف معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة «الفكرة النمطية» بأنها «صورة أو فكرة ثابتة، يقبلها أحد المجتمعات قبولا عاما». فالفكرة النمطية نوع من الخطاب المجازي الشائع الذي له دلالات خاصة تعكس فكرة أو شعور مسبق حول موضوع ما أو فئة مجتمعية أو شعب من الشعوب، دون أي تدخل من جانب مرسل الرسالة، والذي يلقي روجا في عصر من العصور لقدرته على تشكيل تصورات مشتركة وليدة التراث الثقافي الشعبي لمجتمع ما.

ومن هنا فإن الأفكار النمطية هي آراء وعقائد شعبية لا تخضع - في كثير من الأحيان - للتأمل، حيث تحدد الطريقة التي يرى بها فرد أو مجموعة من الناس أو فئة مجتمعية ما العالم، ويفهمه، ويدركه إدراكا ييسر الواقع. ولعل الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية واحدة من أهم القنوات التي تنتقل بها هذه الصور النمطية ويحفظ لها بقاءها وتوارثها من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل.

صورة الآخر في الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية

تعكس الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية عادة صورة سلبية للآخر. ففي دراسة حول صورة الآخر في التراكيب الاصطلاحية في اللغة البولندية، أجرتها الباحثة بايجينسكا (Pajdzińska) عام 2007م⁷، أظهرت من خلالها أن كل ما يرتبط بالآخر أو يعود عليه يكتسب تلقائيا دلالة سلبية. وقد أثبتت الباحثة هذه الفرضية عبر دراسة العديد من الأمثال الشعبية والتعبيرات الاصطلاحية البولندية التي ورد فيها ذكر أحد الشعوب المغايرة للشعب البولندي، مثل النمساويين والصينيين والفرنسيين والألمان واليونانيين والروس والأتراك والإنجليز والعرب. وتعتقد الباحثة أن هذا الأمر له ما يبرره من الناحية النفسية؛ فكل شعب يقرن الآخر بالمجهول، ومن ثم بالخاطر المحذوق به.

ويرى الباحث الإسباني جوتييرث روبيو (Gutiérrez Rubio)⁸ أن صورة الآخر ليست واحدة في جميع الأحوال، فالصورة التي تتشكل في المخيلة الشعبية حول كل أمة تختلف وفقا لمجموعة من العوامل، من أهمها البعد الجغرافي، والعلاقات التاريخية والثقافية التي تربط بين البلدين على مر العصور وحتى الوقت الراهن. ويصنف الكاتب العلاقة التي تربط الشعب الإسباني بالشعوب الأخرى إلى خمسة مستويات إدراكية، على النحو التالي:

✱ المستوى صفر، وهو مستوى «الأنا».

✱ المستوى الأول، وهو مستوى التعايش.

✱ المستوى الثاني، وهو مستوى الجيرة.

✱ المستوى الثالث، وهو مستوى البعد.

✱ المستوى الرابع، وهو مستوى الغرائبية.

جدير بالذكر أن الباحث الإسباني يضع الشعب العربي في المستوى الأول داخل مخيلة الشعب الإسباني؛ أي بعد «الأنا» مباشرة، وذلك بفضل علاقة التعايش التاريخية التي جمعت بين الثقافتين على أرض الأندلس على مدار ثمانية قرون.

العناصر الإدراكية المرتبطة بالمرور في الأمثال الشعبية

والتعبيرات الاصطلاحية الإسبانية

لا يوجد مثل شعبي أو تعبير اصطلاحى في اللغة الإسبانية يلخص التصور الإدراكي للمسلمين والعرب كاملا في المخيلة الشعبية الإسبانية، فكل وحدة من الوحدات اللغوية التي تتضمن كلمة «مورو» تشير إلى فكرة نمطية أو فكرتين على الأكثر، وليس جميع الخصائص المرتبطة بالمسلم أو العربي. وفي هذا الإطار تجدر الإشارة إلى كلمات الباحث جوتييرث روبيو⁹ التي يحدد من خلالها كيفية التعرف على العنصر الإدراكي لمظهر دلالي ما في التراكيب التعبيرية، حيث يقول: «العنصر الإدراكي هو ذلك العنصر الذي يشكل تصورنا للمفاهيم، وهو التصور الذي يتمحور حوله اهتمام المتحدث في اللحظة التي يستخدم فيها وحدة تعبيرية معينة».

وسوف نحاول في السطور التالية تحديد المظاهر التي تتمركز حولها صورة المسلم والعربي في المخيلة الشعبية الإسبانية عند استخدام كل مثل أو تعبير اصطلاحى إسباني يحتوي على كلمة «مورو». ولتحقيق هذا الهدف فسوف نعتمد على المعنى الحالي للتركيب الاصطلاحى من ناحية، وفكرة نشأته من ناحية أخرى. ويمكن تقسيم القيم والخصائص التي تعبر عنها هذه التراكيب إلى الأنواع الثلاثة التالية:



محاربون مسلمون ومسيحيون يشكلون جيشاً واحداً، وهو وضع شائع خلال حروب الأندلس (من أناليد الملك ألفونسو العاشر - عام 1284 تقريباً)

شخص بالعلم الغزير من خلال تشبيهه بعالم مورو.

● **ماهر متقن لعمله**: (Una huerta es un tesoro si) - «يصبح البستان كنزاً عندما يكون البستاني مورو»:

يشير هذا المثل إلى مهارة المورو وقدرته على تحويل البستان إلى كنز بفضل جدّه واجتهاده. وبالرغم من أن صيغة المثل تدور حول مهارة المورو في حثّ الأرض، فإن استخدامه لا يقتصر على هذا المجال فقط، بل يستخدم في شتى المجالات الحرفية الأخرى، خاصة وأنه كان معروفًا عن المورو مهارته وإتقانه للأعمال اليدوية بصفة عامة. لذا فإن المثل قد يطلق بصيغ أخرى أعم، مثل (El que tiene un moro, tiene un tesoro) «الذي يملك مورو، يملك كنزاً»، وفي صيغة أخرى «يملك ذهباً». وكل هذه الصيغ تشير إشارة واضحة إلى الميزات والفوائد التي كان الإنسان يحصلون عليها بسبب مهارة المورو وإتقانه لكثير من الحرف التي كان يمارسها، بحيث تحول إلى مصدر ثراء لسيدّه. وتشير الصيغة الأخيرة إلى حقيقة تحول

(1) أمثال شعبية وتعبيرات اصطلاحية ذات قيمة إيجابية

● **جدير بالثقة**: (Moro de paz) - «مورو مسالم»

يحتوي معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة على تعريفين للتعبير الاصطلاحي «مورو مسالم»، أما أولهما فهو «مغربي كان يعمل وسيطاً للتعامل بين الإسبان والعرب في السجون الإسبانية في إفريقيا، وكان يعيش في المستعمرات الإفريقية التابعة لإسبانيا ويدفع ضرائب لدولة إسبانيا». وأما المعنى الثاني فهو «شخص مسالم لا يُخشى جانبه ولا يُرتاب فيه» فهو تعبير اصطلاحى يشير إلى شخص جدير بالثقة

وتجدر الإشارة إلى أن هناك تعبيراً اصطلاحياً آخر مضاد لهذا وهو «مورو محارب»، حيث يشار به في الثقافة الإسبانية إلى سكان شمال إفريقيا المعادين للإسبان.

● **ذو خبرة**: (A moro viejo no aprendas algarabia) - «لا أحد يستطيع أن يعلم شيئاً مورو اللغة العربية».

هذا المثل مهمل الاستخدام، وهو ينصحننا بعدم توجيه التعليم للشخص خبير في مجاله. وقد يقال بصيغة أخرى، هي (En casa del moro, no hables algarabia) «لا تتحدث اللغة العربية عندما تكون في منزل المورو» يتضح من ذلك، أن المورو هنا يرمز للخبرة

● **عالم**: (Saber más que un moro sabio) - «يعرف أكثر من عالم مورو»:

في هذا التعبير الاصطلاحي نجد إشارة إلى الماضي التاريخي المزدهر للعالم الإسلامي، الذي كانت إسبانيا المسلمة جزءاً منه، والذي كانت الحضارة العربية فيه تحظى بعدد هائل من المفكرين والعلماء والفلاسفة ومن هنا فقد جاء هذا المثل الذي يستخدم لوصف

المورو إلى عبد بعد هزيمته فيما يطلق عليه «حرب الاسترداد». بالرغم من أن الصورة الإدراكية له ظلت كما هي: أي إيجابية.

❖ **قوي وشجاع:** (A moro muerto, gran lanzada) - «عندما يموت المورو يُضرب بحربة كبيرة»:

يستخدم هذا المثل للسخرية من أولئك الذين يدعون البطولة والشجاعة ضد شيء أو شخص بعد زوال مكنم الخطورة عنه، أو يطلقون هجمات غاضبة ضد أعداء لم يعد لهم وجود. وفي ذلك إشارة إلى فترة «حرب الاسترداد»، حيث كان هناك جنود متباهون يتفاخرون بقتل موروس أكثر من أولئك الذين قتلهم السيد القمبيطور (El Cid Campeador)¹⁰، بينما كانوا في الواقع يختبئون أثناء المعركة.

وفي صيغ أخرى لنفس المثل نجد استخدام كلمة «ثور» بدلا من كلمة «مورو»، وفي هذا دلالة على وجود تشبيه ضمني لشجاعة المورو بشجاعة الثور؛ مما لا يدع مجالا للشك بأن الصورة الإدراكية للمورو في هذا المثل هي صورة العدو الشجاع القوي الذي لا يجرء على مواجهته سوى الفرسان الأقوياء الشجعان.

2) أمثال شعبية وتعبيرات اصطلاحية ذات قيمة سلبية:

❖ **عدو خطير:** (Haber moros en la costa) - «هناك موروس على الشاطئ»:

هذا التعبير الاصطلاحي شائع الاستخدام في اللغة الإسبانية المعاصرة، ويشير إلى ضرورة أخذ الحيطة والحذر بسبب وجود شخص في المكان يُخشى جانبه. ويستخدم عادة في صيغة النقي، فيقال «لا يوجد موروس على الشاطئ»؛ ما يعني أننا نستطيع الحديث لأنه لا يوجد أحد ممن نخشاه يسمعا. فهو يستخدم - إذن - في مواقف الخطر، ومع أشخاص يبدو حضورهم مقلق للمتحدث. وهناك صيغ أخرى يقال بها التعبير نفسه، من بينها «لا يستوي الاستماع لمن يقول بوجود موروس مع رؤيتهم قادمين».

ويعتقد بويتراجو (Buitrago) أن أصل التعبير يعود إلى أنه كان يستخدم قديما بمعناه الحرفي كصيحة تطلقها أبراج المراقبة لتحذير السفن وسكان السواحل - خاصة سكان ساحل مضيق جبل طارق - من وجود قراصنة من البربر قرب الساحل. فالتعبير كان يعني قديما أن هناك عدوا على مرمى البصر¹¹. يتضح من ذلك أن التعبير يعكس صورة سلبية جدا عن العربي والمسلم في المخيلة الشعبية الإسبانية، بالرغم من أن ما يطلقون عليه «قرصنة» إنما كان أمرا دارجا ومتبادلا بين الطرفين الإسباني والعربي خلال هذه الفترة التاريخية التي شهدت نشأة محاكم التفتيش الإسبانية، ثم طرد المسلمين من شبه الجزيرة الأيبيرية بدايات القرن السابع عشر.

❖ **عدو مهزوم:** (Amás moros, más ganancia(s)) - «كلما زاد عدد الموروس زادت المكاسب»:

يستخدم هذا التعبير الاصطلاحي للتقليل من شأن المخاطر التي قد يواجهها المرء من أجل تحقيق غاية ما. فكلما زادت الصعوبات كان المجد المترتب على الانتصار أعظم. ويشير التعبير إلى حروب الاسترداد الإسبانية خلال القرون الوسطى، فكما يؤكد بويتراجو¹² فإن كثيرا من الجنود الذين كانوا يقاتلون مع الممالك الإسبانية كانوا مرتزقة، ومن ثم فكلما زاد عدد المعارك التي يخوضونها كانت المكاسب المادية التي يحققونها أكبر.

❖ **غنيمة حرب:** (Prometer el oro y el moro) - «فاز بالذهب والمورو»:

يستخدم هذا التعبير الاصطلاحي للدلالة على الفوائد والمزايا العظيمة التي سيحققها شخص ما حال قبوله عرضا ما؛ أي أنه يستخدم للمبالغة في تقدير قيمة شيء أو شخص. لكن مع مرور الزمن، أصبح التعبير يستخدم لنقد الشخص الذي يحاول الحصول على أكثر مما يستحق، وفي هذه الحالة يقال عنه أنه «يريد أن يستأثر لنفسه بالذهب والمورو».

وترجع المصادر الإسبانية أصل هذا التعبير التهكمي إلى عام 1426م، في عهد خوان الثاني ملك قشتالة (Juan II de Castilla)، عندما استطاعت مجموعة



طررد الموريسكيين من إسبانيا (لرسام الإسباني جابريل بويج رودا - 1894 م)

العرب، حيث يُلاحظ فيه أن المورير رمزاً إلى عدو مهزوم تحوّل إلى عبد وغنيمّة حرب.

❖ فوضوي لا يمكن السيطرة عليه: (Como moros sin señor) - «مثل موروس بلا سيّد»:

هذا تعبير اصطلاحي شائع الاستخدام في اللغة الإسبانية، ويشير إلى اجتماع مجموعة من الناس، بحيث يسود اجتماعهم الفوضى والاضطراب. ويتحدث التعبير عن تحوّل الموروس إلى عبيد بعد هزيمتهم فيما يطلق عليه حروب الاسترداد الإسبانية.

❖ على النقيض مني (Haber moros y cristianos) - «كان هناك خلاف كبير»:

هذا تعبير اصطلاحي دارج في اللغة الإسبانية، وبالرغم من أن معناه الحرفي يشير فقط إلى وجود موروس ومسيحيين، إلا أنه يستخدم للدلالة على وجود شجار عنيف أو صراع شديد في مكان ما.

وهناك تعبير آخر قريب من هذا، ويدل على نفس القيمة السلبية، وهي الإشارة إلى شخص على النقيض مني هذا التعبير هو (Haber

من الفرسان المسيحيين بمدينة شريش خلال غزوة لهم من أسرنحو 40 فارساً من نبلاء المسلمين، وكان من بين الأسرى عبد الله عمدة مدينة رندة التابعة لمملكة ملقة، وكذا ابن أخ له يدعى حامد. وبالرغم من دفع عبد الله فدية باهظة مقابل فك الأسر، أطلق الفرسان المسيحيون سراحه وحده، حيث رفضوا تحرير ابن أخيه قبل دفع مئة قطعة ذهبية أخرى بدعوى أن هذا المبلغ كان قد أُنفق على حراسته وإطعامه. وعندما وصل الأمر إلى مسامع خوان الثاني ملك قشتالة أمر بفك أسرحامد أيضاً، غير أن فرسان مدينة شريش لم يكونوا راضين تماماً عن حكم الملك؛ ما دفع هذا الأخير إلى الأمر بإحضار حامد إلى بلاطه. ثم كثر الحديث بين الناس حول هذه الحادثة، حتى قال بعضهم إن خوان الثاني أراد أن يحتفظ لنفسه بالذهب والمور، ومن هنا كان أصل المثل.

ويصف خوان سالانوا (Juan Salanova)¹⁹ في «معجم الأقوال والتعبيرات الاصطلاحية» (Diccionario de dichos y frases hechas) هذا المثل بأنه يخفي في طياته رأياً مسبقاً عنصراً ضد



موريسكي غريغوري في الحقل يصحبه زوجته وولده (للرحالة
والرسام الألماني كريستوف واينر - 1529م)

moros y cristianos) أي «كان هناك
موروس ومسيحيون»، ويستخدم للاعتراض
على المزايا الممنوحة ظلمًا للآخرين، أو على
أي شكل آخر من التمييز، حيث يطالب
من يستخدم هذا التعبير بإقامة العدل
والمساواة في التعامل، وأن تعامل مجموعة من
الأفراد بنفس الطريقة من حيث الحقوق
والواجبات. ويعتقد بويتراجو¹⁴ أن سبب نشأة
التعبير ربما يعود إلى مشاجرة أو خلاف وقع
خلال المهرجان الشعبي الإسباني الذي يقام
سنويًا لإحياء ذكرى حروب الاسترداد، ويطلق
عليه اسم «المسلمون والمسيحيون».

وبالرغم من أن الصورة الإدراكية للمور في
هذا التعبير الاصطلاحي تقتصر على كونه شخصًا على
النقيض مني، كما هو الحال في التعبير السابق له، فمن
الملاحظ أن النقيض في التعبير الحالي ذو منزلة أقل.
- غيور: (Sermu y moro) - «كان غيورًا»:

بالرغم من أن المعنى الحرفي لهذا التعبير يقتصر على
مجرد نسبة شخص إلى المور، إلا أنه يستخدم للإشارة
إلى شخص غيور جدًا. وربما يستخدم بصيغة أخرى،
هي «كان غيورًا كرجل مور».

● مزور: (El oro que cagó el moro) - «الذهب
الذي زيفه المور»:

هذا التعبير شائع الاستخدام في اللغة الإسبانية
المعاصرة، ويستخدم كرد حاسم وقاطع على من
يدعي شيئًا مشكوكًا في صحته. فعندما يتفاخر
شخص بامتلاك شيء ما، خاصة إذا كان يرغب في
بيعه، فيقول إن هذه الساعة -مثلاً- قِيمة أولًا
مثيل لها، بينما يعتقد الآخر بعدم صحة هذا الكلام،
فيجيبه مستخدمًا هذا التعبير ليبر عن شكوكه
وبريته. ويشير التعبير إلى الاتهام الذي كان المسيحيون
يوجهونه إلى الموريسكيين بالهم زيفون الذهب.
ولا يُعرف تحديدًا هل كان الموريسكيون حقًا يزيفون
الذهب لدفع الجزية المفروضة عليهم من السلطات
المسيحية، أم أن هذا الاتهام مُزيف أطلقته تلك الفئة

الإسبانية التي كانت تطالب بطرد الموريسكيين من
شبه الجزيرة الأيبيرية

● غير موثوق به: (Moro viejo no puede ser cristiano)
- «شيخ مور لا يمكن أن يكون
مسيحيًا»:

يشير المعنى الحرفي لهذا المثل إلى استحالة اعتناق
شيخ مسلم للديانة المسيحية، ويستخدم عندما يريد
المتحدث التشكيك في موقف شخص آخر أو نيته.
ويرجع أصل المثل إلى الصعوبات الهائلة التي كانت
تواجهها السلطات المسيحية في سبيل تحويل المسلمين
عن دينهم

3) أمثال شعبية وتعبيرات اصطلاحية ذات قيمة
محايدة

- إبتاج المخدرات والاتجار بها: (Bajarse al moro) -
«السفر إلى بلاد الموروس»:

يستخدم هذا التعبير الاصطلاحي في اللغة الإسبانية
للدلالة على السفر إلى بلاد المغرب للحصول على شيء
من الصعب تحصيله في إسبانيا، لكونه غير أخلاقي
أو غير شرعي، وذلك مثل الحصول على المخدرات
والحشيش. وبالرغم من أن المعنى العام لهذا التركيب
سلبي، إلا أن صورة المور فيه صورة محايدة لأنه يقتصر
على مجرد الإشارة إلى موقع جغرافي

- منافس: (Abad y ballesteros, mal para los moros) - « كبير أساقفة ورجل شرطة.. شرٌّ ووبال على الموروس »:

هذا المثل يحذّر من الخطر العظيم الذي يحيق بالمرء عندما يتخذ عدواً من أولئك الذين يجمعون في أيديهم السلطة الدينية والقوة العسكرية معاً. وتعدُّ صورة المورو محايدة في هذا التعبير لأنه بالرغم من العداوة التي تغلف علاقة كبير الأساقفة بالموروس، إلا أن التعبير لا يحمل أي معنى تحقيري للمورو. والدليل على ذلك أنه من الممكن استبدال أي جنس أو عرق آخر منافس أو معارض لكبير الأساقفة بلفظ المورو.

النتائج

تشكّلت صورة العربي والمسلم في المخيلة الشعبية الإسبانية كنتيجة للاتصال التاريخي بين الثقافتين. وتظهر هذه الصورة جلية في التراث الشعبي والفلكلوري، خاصة في الأمثال والتعبيرات الاصطلاحية التي تتضمن كلمة «مورو». وقد أثبتت الدراسة الحالية أن صورة المسلم أو العربي في هذه التراكمات تتنوع تنوعاً كبيراً من حيث القيم التي تعكسها، فأحياناً تعكس قيماً إيجابية، وأحياناً أخرى سلبية، وربما تكون أيضاً محايدة، وهو ما يحدث عندما يتعلق لفظ «مورو» بالموقع الجغرافي أو بمجرد المنافسة.

لقد ظهرت الصيغ التي تحمل قيماً إيجابية كنتيجة للتعايش السلمي بين الحضارتين العربية والإسبانية، فضلاً عن التقدم العلمي الذي حققه المسلمون في شتى أنواع العلوم خلال العصور الوسطى. وهكذا فقد ظهرت هذه التراكمات بطريقة غير متعمدة للتعبير عن الخصائص الإيجابية التي تمتع بها المسلمون واشتهروا بها بين سكان شبه الجزيرة الإيبيرية من أصحاب الديانات الأخرى. ومن ذلك الخبرة والحكمة والجدارة بالثقة والمهارة والقوة والشجاعة. وقد أثبتت الدراسة الحالية أن الصورة الإدراكية الإيجابية لمصطلح «مورو» تظهر في الأمثال الشعبية أكثر مما تظهر في التعبيرات الاصطلاحية، وأن أغلب هذه الأمثال باتت مهمة الاستخدام في العصر الحالي.

على النقيض من ذلك، فإن أغلب التعبيرات الاصطلاحية تنسب للمسلم أو العربي خصائص سلبية، حيث تعكس بذلك فكرة تمطية متأصلة في تاريخ الشعب الإسباني حول العرب والمسلمين. وما زال جزء كبير من هذه التراكمات شائع الاستخدام في اللغة الإسبانية حتى وقتنا هذا. ويبدو أن الصورة السلبية التي تعكسها هذه التراكمات قد ظهرت بطريقة متعمدة نتيجة للصراع التاريخي ورغبة في تشويه صورة العدو المسلم من أجل خلق ذريعة أخلاقية تبرير طرد المسلمين من شبه الجزيرة الأيبيرية، حتى وإن كانوا إسبانياً. وتتمثل أهم الخصائص السلبية التي نسبتها هذه التراكمات للمسلمين في أن هذا المسلم أو العربي عدو خطير أو مهزوم، وأنه غنيمة حرب، وأنه فوضوي يصعب التحكم فيه، وأنه غيور ومزور وغير جدير بالثقة.

وانطلاقاً مما ذكرناه في الفقرات السابقة من أن أغلب الأمثال الشعبية التي تعكس صورة إيجابية للمسلم أو العربي قد باتت مهملة، وأن أغلب التعبيرات الاصطلاحية التي تعكس صورة سلبية للمسلم ما زالت شائعة الاستخدام في اللغة الإسبانية المعاصرة. يتضح أن الصورة السلبية للمسلم أو العربي هي التي ما زالت مستمرة حتى الوقت الراهن في المخيلة الشعبية الإسبانية، بينما تلاشت الصورة الإيجابية مع تلاشي ماضي المسلمين المزدهر.

وأخيراً، أود أن أنتهز هذا البحث للمطالبة بحذف التعبيرات الاصطلاحية الإسبانية ذات الطابع العنصري والمسيئة للشعوب العربية والإسلامية من معجم الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة. ومن هذه التعبيرات تعبير «مثل مورو بلا سيد» (Como moros sin señor)، الذي أشرنا إليه في هذا البحث، والذي ما زال مذكوراً في هذا المعجم الذي يشرف على وضعه 22 أكاديمية من أكاديميات اللغة الإسبانية، بعدد الدول المتحدثة لهذه اللغة. نطالب بذلك على نحو ما تطالب جمعيات ضد العنصرية - خاصة في دولة باراغواي - بحذف التعبير الاصطلاحي «يعمل مثل زنجي» (Trabajar como un negro) من نفس المعجم.



Petr Bogatyrev



Roman Jakobson

القولكلور..

شكل خاص من أشكال الإبداع

بيتروغا تيريف
رومان ياكوبسون

ترجمة: أ. حسين جمعة - كاتب من الأردن

أهم ما يميز النصف الثاني من القرن التاسع عشر - تغلب الاتجاهات الحديثة في الفكر العلمي على فتور الفكر النظري الواقعي الساذج وعدم اكتماله فقد انشغل ممثلو هذه الاتجاهات في حقول العلوم الإنسانية بجمع المادة وبحث المهيمات الاختصاصية الملموسة، واقتقدوا الميل إلى إعادة النظر في المقدمات الفلسفية ولهذا كان من الطبيعي أن يتخلفوا فيما يتعلق بالمبادئ النظرية، ومع ذلك اتسع انتشار الواقعية الساذجة، واشتد في أحيان أخرى حتى مطلع هذا القرن (القرن العشرون)

ولما كانت النظرة الفلسفية للواقعية الساذجة مخالفة جداً للأبحاث العصرية (في أحسن الأحوال هناك، حيث لم تصبح بعد تعاليم تلقينية أودوغما لا تحض)، فإن ثمة عدة صيغ كاملة تبدت ونتيجة مباشرة لمقدمات العلم الفلسفية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ما تزال تسكن حقول العلم المختلفة حول الثقافة كحصاة مهزلة أو راسب تعيق تطور العلم

المنتج النمطي للواقعية الساذجة هو مقولة النحويين الشباب المنتشرة بشكل واسع، التي ترى أن اللغة الفردية هي اللغة الفعلية الوحيدة. هذه المقولة تثبت في نهاية الأمر أن لغة إنسان معين في لحظة معينة هي واقع فعلي، وما عدا ذلك - يبقى تجريدات علمية نظرية. إذن فليس غريباً لهذه الدرجة على الاتجاهات المعاصرة في علم اللغة أن تصبح هذه المقولة أحد الأركان الأساسية في نظرية النحويين الشباب.

يعرف علم اللغة الحديث إلى جانب الفعل القولي الفردي المتعزل «parole» وفق مصطلح دي سوسيور، مصطلحاً آخر «langue»، يعني: «مجملة المواضع التي ثقفتها جماعة معينة كي تضمن الفهم المشترك للكلام». ويمكن لأي متكلم في هذه المنظومة التقليدية البيئية أن يدرج بعض التبدلات الأحادية التي تؤؤل كنزيحات فردية عن اللغة «parole». وفي حدود العلاقة مع الأخيرة فقط. وتغدو هذه الانتحاءات من حقائق اللغة بعد أن تتقبلها الجماعة (حامل اللغة)، وتوافق عليها، وبعد أن تقرها كلغة متداولة، وهنا يحدث التباين بين التغيرات اللغوية والأخطاء الفردية في الكلام، أو ما يسمى (سقطات)، التي تنتج عن الانحرافات الفردية أو التأثير الشديد أو نشوة المتحدث الانفعالية الجمالية من جانب آخر.

إذا تناولنا هذا الاستحداث اللغوي أو ذاك؛ فإننا نستخلص حالات تتجلى فيها التغيرات اللغوية بفضل إشاعتها اجتماعياً، وتعميم الأخطاء الفردية (السقطات) في الكلام، والحماسة الفردية أو تشوهات التعابير الجمالية. وتتبع التغيرات اللغوية بطريقة أخرى أيضاً، وذلك حينما تأتي نتيجة حتمية ومنطقية لما يجري في اللغة من تبدلات تتجسد مباشرة في «langue» (التطور الذاتي في البيولوجيا). لكن، مهما كانت ملابسات التغيرات اللغوية، فنحن نستطيع الحديث عن «ولادة» التشكيلات اللغوية من تلك اللحظة التي تصبح فيها حقيقة اجتماعية، يعني عندما تستوعبها الجماعة اللغوية وتتقنها.

لنفترض أن أحد أفراد الجماعة أنشأ تعبيراً ما بطريقة فردية. إذا كان هذا التعبير شفوياً، ولم يتقبل

الجمهور هذا العمل الذي ابتدعه الفرد لسبب أو لآخر، ولم يستوعب من قبل أعضاء الجماعة الآخرين - فإنه محكوم عليه بالاندثار والفناء.

ما ينقذ أي استحداث جديد هو الصدفة. كأن يدون من قبل أحد المهتمين بالتجديدات، حينئذ ينتقل من مجال الإبداع الشفوي إلى مجال الأدب المكتوب.

ونسوق هنا ما حدث مع شاعر فرنسي من ستينات القرن التاسع عشر، كان يسمى نفسه الكونت دي لوتريامون، وهو مثال نموذجي لما يدعى «الشعراء الملعونين» «poètes maudits»، يعني المرفوضين من معاصريهم والمسكوت عنهم وغير المعترف بهم. أصدر هذا الشاعر كتيباً صغيراً لم يجد أي اهتمام ولم يلتفت إليه أحد، ولم يكن له أي حضور، مثله مثل بقية أعمال الشاعر، التي ظلت حبيسة الأدراج. كان عمره حينما وافاه الأجل لا يزيد على 24 سنة. مرت عشرات السنين. ظهر بعدها في الأدب ما يسمى الاتجاه السيريالي. حيث وجدت أشعار لوتريامون بعض الأصداء في هذه الحركة. استعاد لوتريامون اعتباره: أخذت تصدر أعماله بشكل واسع، وشرعوا يمجّدونه كشاعر كبير، وذي تأثير عظيم. ولكن، ماذا كان يمكن أن يحصل مع لوتريامون، لو أنه كان مؤلف أعمال شعرية شفوية؟ فإن أشعاره كانت ستزول بلا أثر مع موته.

أوردنا هنا مثلاً لحالة متطرفة. العمل هنا تم رفضه كلياً. لكن يمكن أن يقتصر عدم القبول وعدم الاعتراف على بعض الملامح الجزئية والخواص الشكلية، أو على بعض الأغراض. في هذه الحالات، فإن الحاضنة تقوم بتحويل العمل وفق منوالها، وكل ما تم رفضه من قبل البيئة المحيطة لم يحظ بالبقاء كحقيقة فولكلورية. يخرج من الاستعمال ويفنى.

إحدى بطلات رواية غونشاروف «الهوة السحيقة» اندفعت لتعرف نهاية الحكمة قبل أن تبدأ بالقراءة. لنفترض أن القارئ الجماهيري فعل ذلك في لحظة ما. يمكنه أثناء القراءة أن يستبعد كمثال وصف الطبيعة، الذي يعتقد أنه يعيقه ويعتبره حجر عثرة. لكن مهما شوه القارئ الرواية، ومهما تعارض معمارها مع

متطلبات المدارس الأدبية في عصرها، ومهما كان تلقى الرواية من الآخرين، فإنها تبقى كاملة وغير ناقصة في كينونتها الحيوية، يأتي يوم ما وزمن ما يُعيد الاعتبار لبعض الملامح التي لم يعترف بها من قبل.

لكن لنجرب نقل هذه الحقائق إلى مجال القولكلور: لنفترض أن الجمهور يتطلب أن يكون الحل في البداية، نجد أن أي سرد فولكلوري يخضع حتماً لشكل البناء، الذي نغش عليه في سردية تولستوي «موت إيفان إيليتش»، إذ يسبق فك اللغز بداية السرد. إذا لم يعجب الجماعة وصف الطبيعة، فإنه يُحذف من تلاوين القولكلور وهكذا. وبكلمة واحدة، يحتفظ القولكلور بالأشكال التي تبدو مفيدة وظيفياً للجماعة. وهنا تتفهم إمكانية استبدال إحدى وظائف الشكل بأخرى. عندما يفقد الشكل وظيفته يتلاشى في القولكلور، بينما في العمل الأدبي يظل يحتفظ بوجوده وطاقته الكامنة.

وثمة مثال آخر من التاريخ الأدبي: ما يسمى من الأدباء بـ«الرفقاء الخالدين»، الذين يؤوّل أعمالهم بأشكال متباينة عبر العصور من قبل الاتجاهات المختلفة. كل يؤوّل وفق رؤيته وبشكل جديد. إن بعض خصوصيات هؤلاء الأدباء، التي كانت تعتبر غريبة غير مفهومة وغير ضرورية وغير مقبولة من المعاصرين، تحظى فيما بعد بتقييم عالٍ، وتبدو فجأة ذات أهمية كبيرة، يعني تصبح عوامل أدبية مثمرة. وهذا لا يحدث إلا في حقل الأدب. ماذا كان يمكن أن يحدث على سبيل المثال لإبداع ليسكوف الشعري الشفوي، المترافق بإبداع قولي «في غير زمانه»، الذي أضى بعد عشرات السنين فقط عاملاً فاعلاً في إبداع ريميزوف وما بعده من الكتاب الروس؟ كان يمكن لبيئة ليسكوف أن تطهر إبداعه من الكلام الوحشي. وبكلمة واحدة، أن ما يسمى مفهوم التقاليد الأدبية تختلف بصورة عميقة عن مفهوم التقاليد الفولكلورية. في مجال القولكلور إمكانية إعادة بعثها غير ممكنة، في حين أن حقائق الأدب الغارقة في القدم تظهر ثانية وتغدو حقائق فاعلة. وهذا ينطبق على الأساليب في كلا الحالتين.

مما قيل أعلاه يبدو بوضوح أن وجود العمل الفولكلوري يفترض وجود جماعة تتقنه وتقّره. وعند

دراسة الفولكلور يجب الأخذ بعين الاعتبار الرقابة التمهيدية للجماعة كعامل رئيس. ونحن نستخدم بوعي تعبير «تمهيد» لأن الحديث عند النظر في حقائق القولكلور لا يدور على اللحظات التي تسبق الظهور، ولا عن «الأحمال» أو الوجود الجنيني، وإنما عن «ولادة» الحقائق الفولكلورية كما هي وعن مصيرها المستقبلي.

يدافع دارسو الفولكلور، لاسيما السلاف منهم، الذين يمتلكون أغنى مادة فولكلورية في أوروبا عن الفكرة القائلة: أن ليس ثمة فوارق بين الإبداع الشفوي والأدب، حيث أننا في الحالتين نتعامل معهما كنتاجات إبداع فردي غير مشكوك بها. تعود نشأة هذه الحالة لتأثير الواقعية الساذجة: حيث لم يُقدم لنا الإبداع الجماعي في أي تجربة واضحة. ولهذا، علينا أن نفترض وجود مبدع فردي ما، ويعتبر قس يقولد ميللر التحوي النمطي في اللغة كما في علم القولكلور أن الإبداع الجماعي للجماهير وهم، لأنه افترض أن التجربة الإنسانية لم ترصد مثل هذا الإبداع قط. وهنا، بدون شك نجد تأثير المحيط اليومي جلاء له. ليس الإبداع الشعبي، وإنما الأدب المكتوب يبدو لنا شيئاً عادياً وشكلاً إبداعياً معروفاً جداً. وهكذا، فإن التصورات الاعتيادية تتكاثر مركزياً في حقل الفولكلور. وعليه، تعتبر لحظة ولادة العمل الأدبي هي لحظة ترسيخه على الورق من قبل المؤلف. وفي مقابل ذلك فإن اللحظة التي يتموضع فيها العمل الشفوي لأول مرة، يعني يؤدي من قبل المؤلف، يؤوّل لحظة الولادة، مع أنه في الواقع يصبح حقيقة فولكلورية من لحظة قبوله من قبل الجماعة وحسب.

أنصار مقولة الطابع الفردي لإبداع الفولكلور يميلون إلى وضع مؤلف مجهول بدلاً من الجماعة. على سبيل المثال في أحد القيادات المعروفة في الإبداع الروسي الشفوي جاء فيها ما يلي: «بهذا الشكل، يتضح أنه وحتى في الأغنية الأنشودة الطقسية، إذا كنا لا نعرف من هو منشئ الطقس، ومن كان أول من أنشأ الأنشودة الأولى، فإن هذا لا يتعارض مع الإبداع الفردي، ولكنه يقول أن الطقس قديم جداً بحيث أننا لا نستطيع أن نشير إلى مؤلفه، ليست ملاپسات النشأة

القديمة هي المرتبطة بشدة بطقس الأغنية، ولكن في أنه نشأ في بيئة لا تهتم بشخصية المؤلف، ولهذا لم يتم الاحتفاظ بذكره. وبهذه الصورة فإن فكرة الإبداع الجماعي، هنا لا أساس لها». هنا لم يتم الانتباه إلى أن الطقس بدون قبول الجماعة له غير ممكن، وأن هذه عبارة عن *contradictio in adjecto* وحتى لو كان في منبع هذا الطقس أو ذاك نضحة فردية، فإن الطريق منه إلى الطقس بعيدة جداً، كما هو حال الطريق من الانحراف الفردي في الكلام إلى التغيير في اللغة.

العمل الأدبي متوضع، وهو يتواجد بشكل ملموس مستقلاً عن القارئ، وكل قارئ يليه يتوجه مباشرة إلى هذا العمل. وهذا ليس درب الأثر الفولكلوري من مؤيد مؤيد آخر، وإنما الطريق من العمل إلى المؤدي، ويمكن حقاً أن يؤخذ التأويل الذي يسبق المؤدين بالاعتبار، لكنه أحد العناصر المكونة لتلقي العمل، وهو ليس المنبع الواحد كما في الفولكلور. لا ينبغي مطابقة دور المؤدي في العمل الفولكلوري بأي شكل لا بدور القارئ ولا بدور القارئ التالي، ولا بدور المؤلف. فمن وجهة نظر مؤدي العمل الفولكلوري تعتبر هذه الأعمال من حقائق اللغة Langue، يعني أنها خارج النطاق الشخصي، تتواجد مستقلة عن المؤدي، حتى ولو كانت تسمح بالتشويه وإدخال مادة إبداعية جديدة أو ذات أهمية وخطتها بالحقيقية. أما ما يخص مؤلف العمل الأدبي فإن هذه هي حقائق parole: إنها ليست معطاة مسبقاً، وإنما هي من عطاء التجسيد الفردي. ما هو معطى هو مركب الأعمال الفنية الفاعلة في اللحظة الراهنة، التي على أرضيتها، يعني على أرضية التمثيل الفولكلوري لها، ينشأ العمل الفني الجديد (في هذه الحالة هو أحد هذه الأشكال التي تستوعب، وأشكال أخرى تتشكل، وثالثة يستغنى عنها).



Ferdinand de Saussure

قبل كل شيء أعاد الرومانسيون تقييم أصالة الفولكلور وألفته الطبيعية، وقد أظهرت أعمال الأجيال المتعاقبة الدور العظيم في الفولكلور للظاهرة التي تسمى في الإثنوغرافيا الألمانية المعاصرة «الآخرة الثقافية الهابطة» «gesunkenes Kulturgut». من الممكن أن يحدث هنا اشتباه نتيجة الاعتراف بالمكانة المهمة أوحى الاستثنائية التي تشغلها هذه الآخرة في الاستعراض الشعبي، بأن يتقلص دور الإبداع الجماعي في الفولكلور. بينما الأمر ليس كذلك. الأعمال الفنية التي يستدينها الشعر الشعبي من الفئات الجماعية العليا، يمكن أن تكون بذاتها نتاجاً نمطياً لمبادرة شخصية وإبداع فردي. في حين أن التساؤل الخاص حول منابع العمل الفولكلوري يقع خارج علم الفولكلور من حيث الجوهر. فأي تساؤل حول تنوع المصادر يغدو قضية في حالة ما إذا تمت دراسة هذه المنابع من وجهة نظر تلك المنظومة التي جرى دمج هذه المنابع فيها. ما يهم علم الفولكلور ليس النشأة اللافولكلورية وكيونة المنابع، وإنما وظيفة الأخذ والانتقاء وانتقال المادة المستقرضة. ووفق هذه النظرة فإن الطرح المعروف «الشعب لا ينتج، وإنما يعيد الإنتاج، يفقد

بالاعتبار المتطلبات، وبعض حاجات الجمهور لا تؤخذ بالاعتبار أبداً.

العلاقة بين الأدب ومستهلكيه يجد مثيلاً قريباً وموازياً له في مجال الاقتصاد، لا سيما فيما يسمى «إنتاج الوفرة»، بينما يقترب الفولكلور من «الإنتاج حسب الطلب».

عدم التطابق بين متطلبات الوسط والعمل الأدبي يمكن أن تكون نتيجة الإخفاق. أو يكون اختلافاً متعمداً مقصوداً من قبل المؤلف في سعيه لإرضاء متطلبات الوسط، وتهذيبه أدبياً، هذه المحاولة من الكاتب للتأثير على الترويج يمكن أن تؤدي إلى الفشل أو أن تكون غير ناضجة. الرقابة لا تتنازل بين معاييرها والعمل يندلع التناقض، البعض يميل إلى تمثيل نفسه كمبدع فولكلور على غرار «الأديب» ومثيله، إلا أن هذا التشبيه غير دقيق. في مقابل «الأديب» فإن «منشئ الفولكلور» لا يبنى - حسب ملاحظة أليكسكوف الدقيقة - «أي بيئة جديدة»، وأي بيئة لتشكيل بيئة جديدة غريبة عنه بشكل كامل: السيطرة التامة للرقابة المسبقة التي تدين أي نزاع للعمل مع الرقابة غير مئتمن، وهذا يكون نمطاً خاصاً من المشاركين في الإبداع الشعري، ويضطر الشخص للتخلي عن أي تعدد للتغلب على الرقابة.

في فهم الفولكلور كإبداع فردي بلغ اتجاه استبعاد الحدود بين تاريخ الأدب وتاريخ الفولكلور أوجه. ونحن نفترض، من إدراكنا لما قيل أعلاه، أن هذه الأطروحة ينبغي أن تتعرض لإعادة نظر أساسية. لكن، هل إعادة النظر هذه عليها أن تعيد الاعتبار للتصور الرومانسي، الذي انتقده بشدة ممثلو وجهة النظر المذكورة؟ لا شك. في وصف التباين بين الإبداع الشعري الشفوي والأدب، الذي طرحه منظرو الرومانسية، نجد عدداً من الآراء الصائبة، كان الرومانسيون على حق بقدر ما أكدوا على الطابع الجماعي للإبداع الشعري الشفوي، ومقارنته باللغة. لكن إلى جانب هذا الطرح الصحيح في التصور الرومانسي، نثر على تأكيدات لا يسندها النقد العلمي الحديث.

حدثه، لأننا نفقد الحق في وضع حد فاصل لا يمكن تجاوزه بين الإنتاج وإعادة الإنتاج. واعتبار الأخير غير مكتمل إلى درجة ما. لا تعني إعادة الإنتاج الاستقراض السلي، وبهذا المعنى لا يكون بين موليير الذي أعاد تركيب التمثيليات القديمة، والشعب طبق تعبير ناؤومان «ein kunstlied zersingt» أي اختلاف مبدئي. التغيير الذي يطرأ على ما يسمى الفن التذكاري والإنتاج في ما يسمى بالبداي هو عمل إبداعي أيضاً. المقاربة الإبداعية تتجلى هنا في اختيار العمل المأخوذ منه، كما في تكيفه لخبرات الآخرين. وتصبح الأشكال الأدبية الراسخة بعد انتقالها إلى الفولكلور مادة تخضع للتشكل. وعلى خلفية البيئة الشعرية الأخرى والتقاليد المغايرة، والعلاقة الأخرى بالقيم الفنية، يجري تأويل العمل بشكل جديد، وحتى ذلك العرض الشكلي، الذي يبدو من الوهلة الأولى أنه ظل ثابتاً عند الاستقراض، لا ينبغي النظر إليه كنظير لصورته الأولى: في هذه الأشكال الفنية يتم، وفق عبارة دارس الأدب الروسي تينيونوف، نقل الوظائف من وجهة النظر الوظيفية، التي بدونها لا يمكن فهم حقائق الفن، فإن العمل الشعري خارج نطاق الفولكلور. وكذلك العمل المتبني من الفولكلور هما حقائق مختلفة قطعاً.

إن سيرة قصيدة بوشكن «الفارس» هي مثال ساطع على كيفية تبدل وظيفة الأشكال الفنية، التي تتسرب من الفولكلور إلى الأدب، ومرة ثانية - من الأدب إلى الفولكلور.

السرد الفولكلوري النمطي عن صدام الرجل البسيط مع عالم الغيب (مركز ثقل السرد يقع على عاتق وصف الشيطنة) تمت صياغته من قبل بوشكن بواسطة سيكولوجية الشخص الفاعلة والبواعث النفسية لأفعالها في عدد من اللوحات الأجناسية. كما تم تصوير البطل الرئيس (الفارس)، وجذّل الخرافات الشعبية وتجسيدها من قبله بصيغة تهكمية. الحكاية التي استخدمها بوشكن - ذات منشأ شعبي، لكن فولكلوريتها تتلخص في إعادة الشاعر تصنيعها إبداعياً، حيث تحولت إلى أداة فنية، وأضحت - كما يقال - علامة لافتة.

لهجة الحكاء الشعبي التي لا ذوق فيها كانت مادة حافزة لبوشكن ليصوغ قصيدته. عادت قصيدة بوشكن إلى الفولكلور، وانضمت إلى عدة وجوه شائعة في المسرح الشعبي الروسي لعروض «القيصر ماكسيمليان».

هذه الاقتباسات وغيرها من الأدب تساعد على شيوع الأحداث الموضوعة. وهي تنتمي إلى أعمال التمثيل الإضافي المتنوع التي يؤديها بطل الحدث، الفارس. وتتماشى ادعاءات الفارس اليانسة وروح الجماليات الهزلية، مثلها مثل التجسيد الفكاهي للشيطنة. وهذا يعني أن الميل إلى المفارقة الرومانسية يدل على أن سخرية بوشكن لا يجمعها سوى القليل مع الأعياب «القيصر ماكسيمليان» التهرجية، التي تتشابه وهذه القصيدة. وحتى في الحالات التي تعرضت فيها قصيدة بوشكن لتغيرات بسيطة، فقد جرى تأويلها من قبل الجمهور الذي تربى على الفولكلور بصورة فريدة جداً. لاسيما عند أدائها من قبل ممثل شعبي. وعلى خلفية ما يحيط به من أدوار. وفي حالات أخرى تتجلى إعادة تشكيل الوظائف مباشرة في الشكل: يتصف أسلوب بوشكن الحوارية العامي في قصيدته بالمرونة، حيث ينتقل ببساطة إلى شعر حكاكي فولكلوري. ويبقى من القصيدة نفسها المخطط السياقي الفاقد للحوافز، الذي يندمج بعدد من النكات الهزلية النمطية والكلام المبطن.

إذا تشابكت مصائر الأدب والإبداع الشعري الشفوي، وكانت تأثيراتهما متبادلة شديدة ودائمة، وكان الفولكلور يتجه غالباً إلى مادة الأدب، فإننا رغم ذلك كله ليس لنا حق تجاهل الحدود المبدئية بين الإبداع الشعري الشعبي والأدب لمصلحة وجهة النظر الجينية.

إلى جانب مسألة الأصالة الجينية للفولكلور ثمة خطأ حيوي آخر في التوصيف الرومانسي، وهي الأطروحة القائلة بأن الشعب الذي لم يتوزع في طبقات، أي الشخصية الجماعية في نفس واحدة ورؤية واحدة، يعنى الطائفة المتراسة التي لا تعرف أي تعابير فردية للنشاط الإنساني، يمكن أن تكون صانعة للفولكلور وذاتاً جماعية للإبداع. هذه العلاقة الراسخة بين الإبداع الجماعي و«الجماعة الثقافية البدائية» تعثر

عليها في وقتنا الراهن عند ناؤومان ومدرسته. الذين يلتقون مع الرومانسيين في عدة مسائل، يقول ناؤومان: «لا فردية هنا. لا ينبغي التخوف من الاقتباس من عالم الحيوان للتشبيه: في الواقع هذا يمنحنا مقارنة قريبة. الفن الشعبي الحقيقي - هو فن جماعي، وهو لا يختلف كثيراً عن عشر السنونو، وأقراص العسل وصدقات الحلزون المبشرة، كلها أعمال من صناعة الفن الجماعي الحقيقي». ويستمر بالقول: «إنها جميعاً محتضنة بحركة واحدة. إنها تحمل ثقافة جماعية فهي جميعها مشحونة بالنوايا المتكافئة والأفكار المتكافئة». في هذا التصور يكمن خطر أي استخلاص متسرع ومباشر من التجلي الاجتماعي إلى التجربة النفسية. مثال ذلك الانتقال من صفات الأشكال اللغوية إلى أشكال التفكير (هذه المماثلة اكتشف خطرهما ياتقان أنطون ماري). وهذا ما نرصده في الإتنوغرافيا: الهيمنة اللامحدودة للتفكير الجماعي ليست مقدمة ضرورية للإبداع الجماعي، مع أن هذا التفكير ينتج التربة الملائمة لازدهار الإبداع الجماعي التام.

قد يكون الحديث عن الأشكال المتماثلة فيما يخص الفولكلور والأدب من ازدواجية المعنى. فعلى سبيل المثال مفهوم بيت الشعر، المفهوم الذي يبدو لأول نظرة أنه يحمل دلالة واحدة في الأدب كما في الفولكلور، لكن في الواقع هما يختلفان بعمق في العلاقة الوظيفية. يعتبر مارسيل جوس الباحث الماهر في الألفاظ الإيقاعية الشفوية (style oral rythmique) أن التباين مهم جداً بقدر أهمية مفاهيم «القصيد» و«الشعر» التي ينبغي أن تنظر حكراً على الأدب، بينما فيما يخص الإبداع الشفوي يستخدم جوس في مقابل ذلك، «المخطط الإيقاعي»، و«اللفظ الشفوي» حتى يتجنب اجتياح المفاهيم العادية ذات المضمون الأدبي لمفاهيم الفولكلور. ويكشف بمهارة عالية الوظيفة الاستذكارية لهذه «المخططات الإيقاعية».

وثمة كلمة تقال إن اختصاص الإثنوغرافيا الروس، الذين استقصوا قرى منطقة موسكو، قدموا معطيات كثيرة عن ارتباط العرض الفولكلوري الحياتي والثري بالتباين الاجتماعي والاقتصادي والأيدولوجي والمعيشي المتنوع للفلاحين.

وجود الإبداع الشعري الشفوي (وعليه الأدب) يمكن تفسيره وظيفياً إلى درجة ما، ولا يقتصر على الناحية النفسية. لنقارن على سبيل المثال تعايش الإبداع الشفوي والكتابي في الوقت نفسه، في الأوساط الروسية المتعلمة في القرنين السادس عشر والسابع عشر: الإبداع الكتابي أنجز مهمات ثقافية محددة، أما الإبداع الشفوي فقام بمهام أخرى مختلفة. في ظروف المدينة القائمة على «إنتاج الوفرة» من الطبيعي أن

القوانين البنيوية للغة ذات تنوع منخفض وحذر في الإبداع الجماعي، مما هو في الإبداع الفردي.

المهمة المرحلية لعلم الفولكلور التزامني هي توصيف منظومة الأشكال الفنية، التي تشكل الأدوار الفاعلة لجماعة معينة - القرية، المجموعة الإثنية، الدائرة المحيطة. حينئذ يؤخذ بالاعتبار نواحي الأشكال في المنظومة وتراتها، والتباين بين الأشكال المنتجة، وتلك التي فقدت فاعليتها، وما شابه ذلك. وطبق الدور الفولكلوري التمثيلي يتم إظهار المجموعات الإثنية والجغرافية، وكذلك المجموعات وفق الجنس (ذكراً أنثى)، والعمر (أطفال، شباب، عجائز) والمهن (راعي، صياد، جندي، قرصان وغيرها).

بقدر ما تنتج المجموعات المهنية المذكورة أعمالاً فولكلورية لنفسها، فإن هذه السلاسل الفولكلورية يمكن تنظيمها حسب اللغات المهنية المخصصة، وثمة أدوار فولكلورية تعود لمجموعة مهنية محددة، ولكنها مخصصة لمستهلكين بعيدين عن هذه المجموعة، وفي هذه الحالة يعتبر الإبداع الشفوي إحدى علامات المجموعة المهنية. على سبيل المثال تؤدي غالبية الأشعار الروحية الروسية من قبل هواة عابرين، أو مشردين متجولين الذين غالباً ما يتوحدون في مجموعات رفاقية متخصصة. أداء الأشعار الروحية - أحد مصادر رزقهم. هذا المثال على الانقسام التام بين المنتجين والمستهلكين وبين أقصى الحالات المناقضة، وذلك حينما تكون الجماعة كلها منتجة ومستهلكة في الوقت ذاته (للأمثال والألغاز والحزائير والشاستوشكا والأجناس المعروفة للأغاني الطقوسية وغير الطقوسية) هناك عدد من الأنماط البينية. ويحدث أن تحتكر مجموعة من الأفراد والموهوبين في بيئة محددة بشكل أو بآخر إنتاج لون فولكلوري معين (على سبيل المثال الحكايات). هؤلاء ليسوا اختصاصيين، والإبداع الشعري بالنسبة لهم ليس انشغالهم الأساس ومصدر رزقهم؛ هؤلاء مجرد هواة يشتغلون بالشعر في أوقات فراغهم، ولا يوجد هنا مطابقة تامة بين المنتج والمستهلك، ولا انفصام تام، الحدود متذبذبة. هناك أناس يمارسون دورين، دور الحكاين ودور المستمعين،



Goncharov

الإبداع الشعري والشفوي. ويأتي القصيد والمقطع والبنية كدعامة صلبة للتقليد من جانب، ووسيلة فاعلة في تقنية الارتجال من جانب آخر، «وهذان الجانبان مرتبطان ببعضهما».

يتعين أن يشاد تصنيف الأشكال الفولكلورية مستقلاً عن تصنيف أشكال الأدب. إحدى أهم مهمات اللغة وضع تصنيف فونولوجي (صوتي) وآخر مورفولوجي (صرفي). وغداً من الواضح وجود قوانين بنيوية شمولية لا تزعمها أي لغة: ويد أن تنوع البنى الفونولوجية والمورفولوجية محدود، ويمكن حصره في عدد ضيق نسبياً، وذلك لأن تنوع أشكال الإبداع الفولكلوري فقير إلى حد ما. تتيح طبيعة الكلام parole مضاعفة تنوع التغيرات بشكل أوسع مما يحدث في اللغة langue. ويمكن مقابلة تأكيدات علم اللغة المقارن هذه بتنوع السياقات التي يشهدها الأدب من جانب، ويضيق عدد سياقات الحكايات في الفولكلور من جانب آخر. هذا الحصر لا يمكن تفسيره بعمومية المتابع ولا بالمرجعية النفسية أو الملابس الخارجية الواحدة. تتبع السياقات المتشابهة على أساس قوانين المعمار الشعري العامة: هذه القوانين، مثلها مثل

ومن السهل على المنتج الهاوي أن يصبح مستهلكاً وعلى العكس.

يظل الإبداع الشعري الشفوي جماعياً حتى في حالة التباعد بين المنتج والمستهلك، لكن الجماعة تتسم هنا بملامح مميزة. عندما تتواجد مجموعة منتجين وتكون «الرقابة المسبقة» متحررة من المستهلك أكثر مما هو في حالة المنتج والمستهلك، عندها تأخذ الرقابة مصالحي الإنتاج والاستهلاك على قدم المساواة.

من طبيعة الإنتاج الشعري الشفوي أن يخرج تحت ظرف واحد فقط عن حدود القولكلور، ويتوقف عن أن يكون إبداعاً جماعياً، وذلك في حالة وجود فريق متوائم من المختصين الذين يمتلكون تقاليد مهنية راسخة، ويتعاملون بحماس مع الأعمال الشعرية، ويسعون بكل قواهم إلى الاحتفاظ بها بدون أي تغيير يذكر. وهذا ممكن بشكل أو بآخر وتشهد عليه عدة أمثلة تاريخية. هكذا تنقلت عن طريق الكهنة وعبر العصور أناشيد الفيدا- من فم لضم، أو وفق المصطلح البوذي عبر «السلال» المتنقلة. جميع القوى كانت موجهة كي لا يتم تحريف هذه النصوص، والابتعاد عن الإدخالات التي لأهمية لها، وهذا ما حدث. هناك حيث دور الجماعة يقتصر على المحافظة على عدم كسر قانون العمل الشعري تلغى الرقابة الإبداعية، وكذلك الارتجال، وليس ثمة من إبداع جماعي.

إضاءات من المترجم:

✳ هذا البحث المشترك نشر لأول مرة سنة 1929 باللغة الألمانية، وصدر عام 1966 باللغة الفرنسية ضمن مؤلفات ياكبسون، وترجم لأكثر من لغة من بينها: الإيطالية والهنغارية وغيرهما. وقد تكون هذه الترجمة الكاملة هي الأولى لهذه الدراسة في اللغة العربية (الترجمة من اللغة الروسية مباشرة وهي مهداة إلى الزميل الباحث نايف نوايسة تقديراً لجهده في حقل التراث الشعبي).

✳ بوغاتيريف، بيتر (1893 - 1971): عالم روسي مختص في الأدب الشعبي، وأستاذ مادة القولكلور

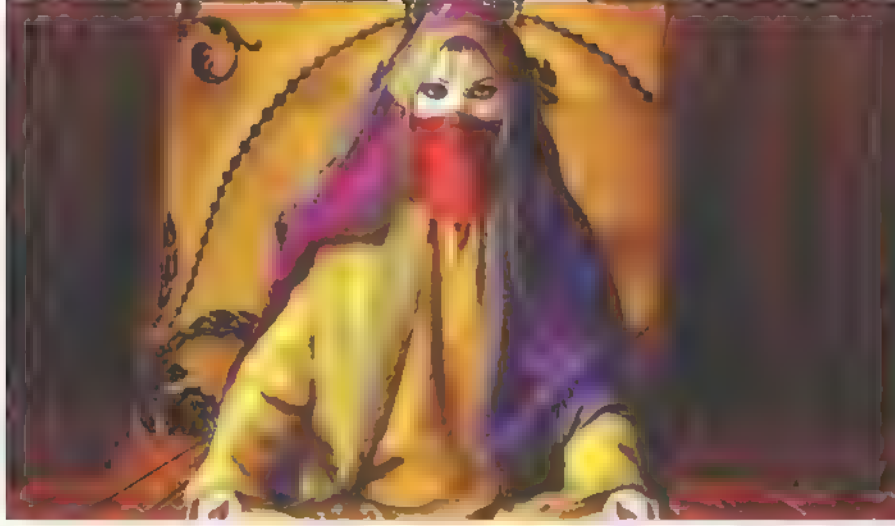
كمثال عابر للأشكال البيئية للإبداع الشعري الشفوي يمكن أن نتذكر الإبداع الشفوي في الأدب. فعلى سبيل المثال فإن نشاط المؤلفين المجهولين ونسائي القرون الوسطى، وقبل أن يغدو هذه النشاط خارج مجال الأدب، فهو يتسم ببعض الملامح التي بفضلها يقترب ولو جزئياً من الإبداع الشفوي: اتجه الناسخ إلى إعادة نسخ العمل الذي سبق ونسخه كمادة خاضعة لإعادة التصنيع وما شابه ذلك. ومهما بلغت الظواهر المتنقلة التي تقف على الحدود بين الإنتاج الفردي والإنتاج الجماعي، فإننا لن نسلك فصل السوفسطائي الذي أوجع رأسه في مسألة كم من الذرات عليه أن يفرز من كومة الذرات لكي لا تسمى كومة.

يوجد بين هذين الحقلين الثقافييين الجارين المحبوبين دائماً مناطق بيئية وأخرى انتقالية. لكن هذا الأمر لا يتيح لنا رفض وجود نمطين مختلفين مع فاعلية الفصل بينهما.

أتاح ذلك الزمن الذي جرى فيه تقريب علم القولكلور من تاريخ الأدب حل عدة مسائل ذات طابع جيئي، لكن فك ارتباط هذين المساقين، وتثبيت استقلال علم القولكلور يسهل كما يبدو- دراسة وظائف القولكلور واكتشاف أسسه وخواصه البنيوية.

في جامعة موسكو. له عدة مؤلفات فردية وأخرى مشتركة، لا سيما في التراث الشفوي الروسي القديم.

✳ ياكبسون، رومان (1896 - 1982): روسي المولد يهودي الأصل، مغترب وتائه بين العواصم، يجمع كعالم لغوي وأدبي بين الثقافتين الروسية والأمريكية. من رواد المدرسة الشكلية الروسية في عشرينات القرن الماضي. كان عضواً قعلاً في عدد من الحلقات الأدبية في موسكو وبراغ ونيويورك، وهو من أبرز مؤسسي ما يسمى بالبنيوية، التي أهدت من الشكلانية الروسية وكانت امتداداً لها، اشتغل في حقل البوطيقا الروسية والسلافية، وله مؤلفات متنوعة في مجال النقد والدراسات اللسانية وغيرها.



الحكاية الشعبية: الأصول والامتداد دراسة مقارنة لثلاث حكايات عربية

د. سعيد بو عيطة - باحث من المغرب

مقدمة

الحكاية الشعبية فرع من الأدب الشعبي لذلك نجد أن أول ما يجب إضائه في ذهن القارئ، مفهوم الأدب الشعبي نظراً لكون هذا المفهوم قد عرف نوعاً من الالتباس والغموض كما تدخل مع مجموعة من المصطلحات الأخرى مما جعل أغلب الباحثين يذهبون إلى كون الأدب الشعبي يرتبط بكل أدب مكتوب باللهجة العامية وقد تطور الأمر بأن انضوت حسب هذا التصور السائد تحت مظلة الأدب الشعبي، الفنون الشعبية كذلك يعد الباحث حسين نصار من أهم الباحثين الذين اهتموا بهذه المسألة يقول في تحديد الأدب الشعبي «هو ذلك الأدب المجهول المؤلف، عامي اللغة، المتوارث جيلاً بعد جيل الذي وصل إلينا بالرواية الشفوية»¹

إلا أن الملاحظة الأساسية التي يمكن تسجيلها على نص حسين نصار، هي تلك المرتبطة باللغة العامية. لأن الأدب الشعبي قد يكون كذلك باللغة الفصحى. أما مصطلح الحكاية الشعبية، فيرى البعض أنه مصطلح جديد. لا بالقياس إلى الأدب العربي وحده، بل بالقياس إلى الآداب العالمية أيضاً². لذا حاول مجموعة من الباحثين تصنيف الأدب الشعبي. وعلى رأسهم الباحث رشيد صالح الذي كان له قصب السبق في ذلك. لقد جعل رشدي صالح مفهوم الأدب الشعبي، ينصرف إلى أدب العامة التقليدي، أو الأدب الفولكلوري، فكلمة شعبي يقدمها كمرادف لكلمة فولكلوري³. أما الباحثة نبيلة إبراهيم، فقد جعلت الأنواع الأدبية التي تكون ملامح الأدب الشعبي أربعة أقسام: الحكاية الشعبية، الحكاية الخرافية، الأسطورة «تنقسم إلى أسطورة كونية، أسطورة الأخيار والأشرار»، ثم المثل. كما نجد من بين التقسيمات الهامة كذلك، تقسيمات الباحث ريتشارد دورسون في مقدمة كتابه «نظريات الفولكلور المعاصر». بحيث جعل الأنواع الأدبية الشعبية كما يلي: الحكاية الشعبية، الأغاني الشعبية، أهازيج الطقوس الدينية، الأهازيج العامة، الأسطورة، الأمثال، النكتة. أما الباحث محمد الجوهري⁴، فقد انطلق من تصورات سابقة، ليحدد تصوره الخاص. ثم وضع تصورا لأهم الأنواع الشعبية. حددها كالآتي:

✱ السيرة والأسطورة والخرافة والحكاية.

✱ الموال والأغاني (تختلف حسب المناسبات).

✱ الرقي والأمثال والتعبير والأقوال السائرة والنداءات.

✱ الألغاز والنكت والنوادر والقصص الفكاهية.

✱ الأعمال الدرامية (خيال الظل، الأراجوز، الخ...).

لكن على الرغم من تعدد هذه التقسيمات، فإن الحكاية الشعبية تشكل أحد المحاور الرئيسية للأدب الشعبي. كما تشكل أصلاً تنفرع عنه الحكاية الخرافية، الأسطورة، السيرة، وبعض الأعمال الدرامية. يذهب أغلب الباحثين إلى كون الحكاية الشعبية تضرب بجذورها في أعماق التاريخ سواء العربي منه أو العالمي / الإنساني. إذ لكل شعب حكاياته الخاصة التي ينفرد بها.

كما يشترك من خلالها مع حكايات باقي شعوب العالم. لما تحمله من مبادئ وقيم إنسانية مشتركة. لعل هذه الخاصية هي التي جعلتها مادة خصبة للدراسات المقارنة. ومنحت للمنهج المقارن أهمية متميزة في مقارنة الحكاية الشعبية خاصة والنصوص الأدبية بشكل عام.

تذهب الناقدة سيزا قاسم إلى كون الأدب المقارن، فرع من الدراسات الأدبية. لكن هذا المصطلح لا يزال يثير حوله الكثير من النقاش والجدال⁵. بحيث لم يستقر مدلوله ولم يحدد بعد. فتعددت بذلك النظريات واختلفت المدارس في كيفية دراسته. وكذا في تحديد موضوعاته وأبعاد مجاله. بل في المنهج الذي يجب أن يتبع في تناوله. تقوم الدراسات في مجال الأدب المقارن حسب سيزا قاسم، على أحد مدخليين⁶:

✱ دراسة كيفية قيام العلاقات بين أدبين أو أكثر، وهو ما يسميه كاريه -علاقات بالوقائع.

✱ دراسة أوجه التشابه بين أدبين أو أكثر، بمعنى بين عمليين ينتميان إلى أدبين قوميين أو أكثر.

يكمن الاختلاف الأساسي في هذا الشأن بين المدرسة الفرنسية (فان تيجيم و جويارو كاريه) والمدرسة الأمريكية (رينيه ويليك). بحيث استند التوجه الفرنسي إلى جانب العلاقات. فيما رفض التوجه الأمريكي هذا التصور. وأكد على ضرورة مقارنة النصوص⁷. لكن التصور الفرنسي للأدب المقارن، قد عرف نوعاً من التحول مع ظهور كتاب «الأدب المقارن» (1967) لصاحبه كلود بيخشو / C. Pichois وأندريه روسو / A. Rousseau. مما جعل مجالات الأدب المقارن، أوسع مما كان عليه. فقد كان الأدب المقارن دائماً يميل نحو التأريخ. لكنه في الوقت نفسه، ومنذ بداياته كانت لديه إمكانية للإسهاب النظري الذي أدى بمرور الوقت إلى تطوير توجيهين. الأول زمني. يتميز بتأكيد تاريخي بشكل أساسي. مقابل هذا، يهتم التوجه الآخر قبل كل شيء بالتقاربات من دون البحث بالضرورة عن علاقات سببية⁸. لم يعد ممكناً، في ظل هذا التطور الذي سجلته الدراسات الأدبية المهتمة بأدبية الأدب، أن ينفرد الاتجاه التاريخي بالأدب المقارن.

وصار ظهور الاتجاه النقدي فيه مساكاً طبيعياً يطور
 الدرس المقارن. ويغذيه بمقارنات فعالة وجادة تحتفظ
 له بأهميته المعرفية، وقدرته على الإضافة والخلق؛
 مجارة لتطور الدراسات الأدبية. كما أنه يقيد هذه
 الدراسات من خلال مقارنات تبحث في القيم الفنية
 والجمالية التي جاءت في نصوص أدبية مختلفة
 اللغات. لقد كان الاتجاه النقدي أشبه بحركة تمرد في
 الأدب المقارن. يريد دعائه إبطال تصور مستحكم في
 الدراسات المقارنة. يستمد شرعيته من كونه قد لازم
 ظهور هذا الحقل أساساً وصاحب نشأته ومن ثم،
 محاولة هدمه. بهذا استقر في المؤسسات البحثية أكثر
 من قرن كامل. شهد آلاف الدراسات التي أظهرها التصور
 التاريخي. فعكفت دائماً على رصد علاقات التأثير والتأثر
 بين النصوص والآداب والعناصر موضوع المقارنة. ولعل
 هذا ما يفسر، على الأقل في جزء منه، حدة نقد المقارن
 الأمريكي رينيه ويليك لأفكار الاتجاه التاريخي. وسبيل
 المقارنات التاريخية. «والحق أن ويليك لم يكن يطالب
 بأكثر من إعادة توجيه شامل للدراسات المقارنة،
 منتقداً الطبيعة المطلقة لمنهج فان تيجم، وجان ماري
 كاريه، وبالدنسبرجر في دراسة الأدب المقارن. وكذا
 سيطرة بقايا القرن التاسع عشر عليها بكل شحناته
 الوضعية العلمية، والتاريخية النسبية»⁹. بهذا رفع
 مقارنو الاتجاه النقدي عنواناً عريضاً لتصورهم يقوم
 على مقارنة الآداب انطلاقاً من نظامها البنائي الأدبي،
 ومن دراسة وتحليل العناصر الفنية لهذا النظام التي
 ميّزت كل موضوع من موضوعات المقارنة. لقد تشبع
 الأدب المقارن بموضة البنيوية في الستينيات. لكنه لم
 يلبث أن تركها ليتبنى الإنجازات الهامة التي حققتها
 مدرسة كونستانس الألمانية وعلى رأسها كل من ياموس
 وأيزر. وهكذا اتجهت المقارنة إلى الاهتمام أيضاً بالمتلقي
 وبالمؤثر وبشروط المقروئية والتقبل الجمالي في سياق
 تواصل حي يلعب فيه المتلقي الدور الأساسي. إن التركيز
 على أفق التوقع وعلى المسافة الجمالية وعلى التجربة
 الجمالية للقارئ الحقيقي والضماني من الأمور التي
 وضعت اتجاه المقارنة في سياقاتها الحقيقية باعتبارها
 فعلاً تواصلياً يستند إلى الموروث الأدبي ويتطلع إلى
 استشراف المستقبل. كما أن الدراسات المقارنة مدينة

كذلك للمدرسة الألمانية في كثير من إنجازاتها. فقد
 أمدته في بداياتها الأولى بدراساتها الهامة التي انصبت
 على الموضوعات الشعبية وعلى الفولكلور وعلى القيم
 الثقافية الألمانية الأصيلة التي كانت وراء تحقق وحدة
 الأمة الألمانية. كما استلهمت هذه المدرسة بعض
 مكوناتها من دراسة وتحليل نصوص اللغات والثقافات
 الرومانيسية الخاصة بالقرون الوسطى. وقد مد
 الأفق الهيرمينوتيقي المنصب على دراسة النصوص
 (جاء أمار بصفة خاصة) بنفس جديد للدراسات
 المقارنة. نجد إلى جانب المدرسة الألمانية مدرسة أخرى
 لا تقل أهمية وإشعاعية، ألا وهي المدرسة السلافية
 التي طبعت الأدب المقارن بطابع متميز يتماشى مع
 النظرة الماركسية للثقافة ومع الخصوصية الثقافية
 السوفياتية¹⁰. بهذا استطاعت تكسير المركزية الغربية
 وإعادة الاعتبار لمختلف الآداب الإنسانية. وقد تدعمت
 في الربع الأخير من القرن العشرين بزخم جديد من
 الحقول المعرفية. تمثلت في الدراسات الثقافية التي
 فرضت نفسها في البداية في أمريكا ثم انتقلت إلى بقية
 بلدان العالم. كما مثلت الدراسات الثقافية، تحولاً هاماً
 في حضارة القرن العشرين. لكونها تركز على الثقافة
 بصفة عامة في تجلياتها المختلفة.

أما الدرس العربي المقارن، فقد اتجه انطلاقاً من الثالث
 الأخير من القرن العشرين. إلى الاهتمام بديوننا لدى
 الغرب. وتجلى ذلك في مسح مقارني ومعرفي يبين فيه باع
 المقارنين العرب ومدى تأثر الغرب بكتابات ابن المقفع
 وقصص الحيوان وألف ليلة وليلة والقصص الشرقي
 بصفة عامة. كما بين البحث المقارن، كيفية تأثر الغربيين
 بالعرب عن طريق الأندلس ومالطا والمشرق العربي
 والحروب الصليبية، في مجال المكونات الأدبية والثقافية
 والحضارية الإسلامية. لهذا فمن الطبيعي أنه يستحيل
 على المقارنين الإحاطة بكل مجالات التأثير والتأثر في
 هذا المجال. كما أن غياب التصور النسقي وكذا شساعة
 موضوع البحث في بعض الدراسات، يلغي عناصر
 الديناميكية والتفاعل والعضوية والشمولية التي يجب
 أن تنصق بها. نظراً لأن موضوعها يتميز ببعده الكوني و
 الإنساني. شأنه في ذلك شأن الحكاية الشعبية كما أشرنا.

هذه الدراسة

تسمى هذه الدراسة إلى بناء مقارنة بين ثلاثة نماذج لحكاية شعبية واحدة. قد تبدو للوهلة الأولى حكايات مختلفة. لكن تفكيك مكوناتها الأساسية وعناصرها، تجعل هذه الحكايات الثلاث، عبارة عن حكاية واحدة. تتمثل هذه الحكايات الثلاث فيما يلي:

✱ الحكاية الأولى: حكاية وافق شن طبقة (حكاية شعبية عربية قديمة معروفة). وردت في كتاب «مجمع الأمثال» للميداني (توفي 51 هـ)،

✱ الحكاية الثانية: حكاية شعبية مصرية.

✱ الحكاية الثالثة: فهي الحكاية الشعبية السورية «البنت الذكية».

سنتجاوز أثناء هذه الدراسة سرد تفاصيل كل حكاية من هذه الحكايات الثلاث (لأننا سنذيل الدراسة بملحق لهذه الحكايات الثلاث). وسنعتمد في ضبط بنية كل منها على تحديد جزئيات كل حكاية على حدة. قصد تتبع حركية الحكايات الثلاث. لأن ضبط بنية الحكاية وتتبع مسار حركيتها، وتحديد بنية السؤال / اللغز التي تشكل بدورها أساس هذه الحكايات الثلاث، يبدو في ظاهره القاسم المشترك بينها. مما سيمكننا من الوقوف على أوجه التشابه والاختلاف بين الحكايات الشعبية الثلاث. قصد معرفة الأصل من الفرع والتغيرات البنيوية التي عرفها الفرع حين يتطور عن الأصل. استندت هذه الدراسة إلى المنهج المقارن في تناول هذه الحكايات الشعبية الثلاث.

البعد الكوني للحكاية الشعبية

تكاد تجمع أغلب الأبحاث الأنثروبولوجية والدراسات الفولكلورية على أن جميع التعبيرات الشعبية أياً كان شكلها وأياً كانت صفاتها تنشأ في الأصل بدافع إنساني واجتماعي. يسعى إلى تقديم تصورات الشعوب للواقع وإبراز تمثلاتها العامة للوجود والحياة. كما تسعى لردم تلك الهوة القائمة بين ما هو معلوم وما هو مجهول في تفسيرهم للظواهر التي يعجز العقل البشري عن فهمها

وإدراكها. بهذا المعنى، فإن التراث الشعبي، يمثل فضاء خصبا. تختزل فيه المجتمعات الإنسانية تجاربها التي مرت بها وكذا تأريخ الأحداث التي عايشتها. مما يجعله يمثل إرثا إنسانيا مطلقا. يتصف في غالب الأحيان بتحرره من قيدي المكان والزمان. وهذا يعني من الفاحية المعرفية والتاريخية، أن جميع شعوب العالم بدون استثناء قد ساهمت في هذا الفعل الدائم والبناء المتواصل. إن كل جماعة إنسانية مهما كان شكلها ودرجة وعيها تمتلك ثقافتها الشعبية ومخزونها الشعبي الخاص. وهذا ما أدى في كثير من الأحيان إلى تشابهها سواء من حيث الشكل (الحكاية، الأسطورة، الأمثال الشعبية...) أو كذلك من حيث المضمون. يرتبط هذا التقارب (حسب تصورنا على الأقل)، بطبيعة العقل البشري الذي يحد بطبعه البحث عن الأسباب ويتأثر بالتناقض. لأن القيم الإنسانية المتشودة كالنسيم والعدالة وحب الخير أو الصفات المذمومة، كالظلم والاستبداد، الخ... عبارة عن قيم واحدة. لا تتغير في أي زمان وأي مكان. بهذا فلا غرابة مثلاً أن نعر على حكاية هندية قديمة تشابه إلى حد كبير حكاية أخرى نعرفها في عالمنا العربي. لهذا السبب، لا مجال إذاً إلى محاولة تثبيت التعبيرات الشعبية في أرض واحدة مثلما يعتقد الأخوان جاكوب وفيلهام جرم¹¹. حين ذهبوا إلى أن الحكايات الخرافية تعود في الأصل إلى العصر الهندو جرمانى¹² وتقتصر فقط على هذه الشعوب دون غيرها حسب تصورهما. أو كما ذهب تيودور الذي أكد على أن موطن الحكايات الخرافية هو بلاد الهند. لكن مهما حاولت بعض الدراسات تأكيد الطابع المحلي أو القومي لتراثها الشعبي، فإنها تصطدم حتماً بتشابه هذا التراث الشعبي بين باقي الثقافات الأخرى. ولعل هذا ما يؤكد تشابه أشكال التعبير الشعبي في كثير أو قليل من حيث الشكل والمحتوى. ويمنح للحكاية الشعبية بعدها الكوني¹³.

لكن إذا ما أقررنا بتشابه الحكاية الشعبية وأضيفنا عليها صفة العالمية. فإن ذلك سيضعنا أمام سؤال مقلق وإشكال محير قوامه: ألا تساهم هذه الصفة الكونية للحكاية الشعبية في تغييب ذلك الطابع المحلي للشعوب وتهميش تلك الروح المحلية للمجتمعات؟

قد يبدو الأمر في ظاهره سلب وسحب للطابع المحلي والروح القومية. غير أن النظرة المتأنية للباطن تكشف عن وجود علاقة تفاعلية أحياناً وتكاملية أحياناً أخرى ما بين الأمرين. إن الطابع المحلي لا يمكن أن يفهم إلا بوضعه في إطاره العالمي ومداره الكوني. بمعنى أن هذه الصبغة العالمية هي التي تضمن بقاء هذه الخصوصية الثقافية. كما أنها تساهم في حماية ذلك الطابع المحلي للتعبيرات الشعبية. فحين نستمتع (على سبيل المثال) عندما نقرأ أو نستمع إلى حكاية شعبية لأي شعب آخر، فإن الأمر يتعدى في غالب الأحيان درجة الاستمتاع الضيقة إلى درجة الاستفادة المباشرة التي تحصل بتعرفنا على عادات ومعتقدات باقي الشعوب.

تتميز الحكاية الشعبية بشكل عام، بعدة سمات أساسية بالمقارنة مع غيرها من الأشكال التعبيرية الأخرى.

يمكن تحديد أهم هذه السمات من خلال ما يلي:

✱ تتميز الحكاية الشعبية بالعراقة. بمعنى أنها ليست من ابتكار لحظة معروفة أو موقف معروف.

✱ تنتقل الحكاية الشعبية بحرية من شخص لآخر.

لا يمكن لأحد أن يزعم أن الفضل يعود إليه وحده في أصالتها. بحيث يكون هذا الانتقال في الغالب الأعم عن طريق الرواية الشفهية. إنها تسمع وتردد عن طريق الرواية الشفهية بقدر ما تسعف به ذاكرة الراوي أو يرويها كما يسمعه. أو ربما يضيف إليها من عنده.

كما يذهب البعض الآخر إلى أن الباحث في هذا المجال، لا يستطيع أن يدرس الحكاية الشعبية دون أن يعالج الأسطورة. بحيث أصبحت الأساطير مادة خصبة من مواد التجربة الإنسانية. كما تميزت بعلم قائم. تجلّى في الميثولوجيا (علم الأساطير). بحيث تعد هذه المادة، بمثابة المنبع أو الأصل الذي تنفّرع عنه الحكاية الشعبية¹⁴. كما حفلت الحكاية الشعبية بالألغاز منذ فجر التاريخ الإنساني. بل إن هناك حكايات عالمية، لا تزال تدور أحداثها حول الألغاز لمعضلات يطرحها العقل البشري. إن من بين أشهر حكايات الألغاز، حكاية أسطورة أوديب. وحكاية الألغاز التي تميزت

بها حكاية الجارية «تودد» باعتبارها حكاية شهيرة وعجيبة. والشيء نفسه، ميز حكاية «بنت الصباغ». مما يجعل حكاية الألغاز تعيش بنفس الأسلوب الذي حققت به الحكايات الشعبية الأخرى مكانتها الممتازة بين فنون التعبير الأدبي.

عناصر الحكاية الشعبية

تتمثل عناصر الحكاية الشعبية الأساسية في العناصر التالية: الموضوع أو الفكرة الرئيسة، والحدث، والبناء والحبكة، والشخصية، والأسلوب، والبيئة الزمنية والمكانية. تشكل الشخصية عنصراً أساسياً في بناء الحكاية الشعبية وشرط أساسي من شروط نجاحها كما تقدم الحكاية الشعبية أنواعاً عديدة من الشخصيات. تحمل الكثير من الغنى والتنوع. إنها تمثل «مجموعة من الصفات الاجتماعية والخلقية والمزاجية والعقلية والجسمية التي يتميز بها الشخص». والتي تبدو بصورة واضحة متميزة في علاقته مع الناس¹⁵. قصد تفكيك هذه العناصر واستجلائها، سنعمل على تحدد بنية الحكايات الثلاث (موضوع الدراسة).

بنية الحكايات الثلاث:

1) بنية الحكاية العربية وفق شن طبقة «أوردها الميداني في مجمع الأمثال»:

✱ قرار شخصية شن البحث عن امرأة ليتزوجها.

✱ سفره ولقاؤه برجل / شيخ في الطريق ومرافقته إلى بلده.

✱ أسئلة شن للرجل / الشيخ: (بنية اللغز)

- السؤال الأول: هل تحملني أم أحملك؟ استغراب الرجل من السؤال.

- السؤال الثاني: أترى هذا الزرع أكل أم لا؟

- السؤال الثالث: أترى صاحب هذا النعش حياً أم ميتاً؟

✱ الوصول إلى بلدة الرجل / الشيخ. وإصرار هذا الأخير على نزول شن عنده.

✱ قص الشيخ ما حدث له مع شن على ابنته طبقة. وشرح هذه الأخيرة أسئلة شن.

على قوائمه ومعه خمسمائة قرش من ثمنه وثلاثة أوقيات من لحمه.

✽ سفر الابن والتقاؤه برجل / شيخ ومراقبته إياه .

❁ أسئلة الابن للرجل (بنية اللغز الأول):

- السؤال الأول: هل صاحب الجنازة ميت أم حي؟
استهجان الشيخ واستغرابه.

- السؤال الثاني: هل يأكل صاحب هذا الحقل قمحه أم لا؟

- السؤال الثالث: هل ينام الضيف عندكم في الخان أم تستضيفونه في البيت ؟ (جواب الشيخ: إن الضيف ينام في الخان ثم افترقا).

❖ وصول الرجل / الشيخ إلى بيته. وإخبار ابنته بما حدث مع الشاب ولومها إياه. وشرحها أسئلة الشاب. ثم طلبت من أبيها إحضار الشاب إلى البيت. لكن الشاب اعتذر عن المجيء.

✳ أرسلت الفتاة للشاب مع أبيها اثني عشر رغيفا وثماني بيضات وكأسا من اللبن. لكن الشيخ أكل منها في الطريق. فرفض الشاب أن يأخذها. وسأل الشيخ:

❖ أسئلة الشاب للرجل (بنية اللغز الثاني):

- هل السنة عندكم أحد عشر شهرا؟

- هل الأسبوع سبعة أيام؟

- هل القمر ناقص؟

✳️ عودة الشيخ با لطعام ولوم ابنته إياه. وإعادتها ما نقص من الطعام. وقبل الشاب الطعام هذه المرة. وتليفته دعوة الشيخ للنزل في بيته.

❁ معرفة الفتاة قصة الشاب وحلها لغز أبيه بأن جرت صوف الخروف وباعته بخمسمائة قرش ثم قطعت جزءاً من ألبته يعادل ثلاث أوقيات وعودة الشاب بها إلى أبيه.

❖ علم الأب / الملك أن هناك شخصا آخر وراء حل اللغز.
ثم اعترف الابن بقصة القتاة. وطلب الأب منه أن
يذهب إليها ويخطبها ويعود بها إلى تروجهـا.

❖ لقاء القتاة مع الأب / الملك. واشترطه عليها حل اللغز حتى يتزوجها ابنه.

يتبين من خلال بنية كل حكاية من الحكايات الثلاث، وجود بنية حكاية عامة تجمع بين هذه الحكايات، سيتجلى لنا ذلك بشكل أكثر من خلال مقارنة جزئياتها.

مقارنة جزئيات الحكايات الثلاث

تتكون هذه البنية الحكائية العامة من بنى صغرى. تشكل هذه الأخيرة معمار الحكاية المحور: بنية الرغبة في الزواج، بنية اللغز، بنية الرحلة (السفر)، بنية فك اللغز، بنية تحقق الزواج. نقارن جزئيات (البنى الصغرى) لهذه الحكايات الثلاث من خلال الجدول التالي :

✱ بنية اللغز الثاني : يجب أن تحملي وتلدي ويأتي مولودك صباح غديناديني (يا جدي).

✱ تنكر الفتاة بزي أمير العرب القوي الذي يخشاه الملك. وطلبها منه أن يقلع أرضاً ويزرعها فتؤتي قمحا يدرسه ويطحنه ويخبزه لتأكل منه خبزا في الصباح.

✱ عجز الأب / الملك عن تحقيق ذلك. ومقارنة الفتاة شرطها بشرطه. ومعرفة الأب حقيقتها. فزوجها لابنه وتنازل لهما عن عرشه.

نرمز إلى كل حكاية من هذه الحكايات الثلاث بما يلي :

- الحكاية العربية القديمة ب: ح - ع ،

- الحكاية المصرية ب: ح - م ،

- الحكاية السورية ب: ح - س .

طلب الزواج واللغز	نفسه	عزم شن البحث عن امرأة
لغز الأب: الحروف	لغز الأب: الجنيه	_____
السفر واللقاء بالشيخ	نفسه	نفسه
س ١ : سؤال الجنازة	س ١ : سؤال أتحملي	نفسه
س ٢ : سؤال الحقل	س ٢ : نفسه	نفسه
س ٣ : سؤال توم الضيف	س ٣ : سؤال الجنازة .	نفسه
أجوبة الابنة واعتذار الشاب	أجوبة الابنة ودعوة الشاب	نزول شن عند الشيخ
لغز الابنة : الطعام	_____	أجوبة الابنة
إكمال الطعام وتلبية الشاب	_____	_____
حل الفتاة للغز الشاب	نفسه	_____
إشارة الأب / الملك بخطبة الفتاة	نفسه	_____
لغز الأب (الثاني): الطفل يتكلم	_____	معرفة شن لطبقة وزواجها
لغز الفتاة (الثاني): الأرض	_____	_____
عجز الأب / الملك والزواج.	الزواج	_____
	عودته بزوجه وإطلاق المثل	



يتبين من خلال مقارنة جزئيات الحكايات الثلاث، بأن هذا الحكايات الشعبية تلتقي من مواضع وتفرق في أخرى. بحيث تلتقي في أصول الحكاية وبنيتها العامة. لكونها تشترك في جوانب عدة: الأصول الأولى، التاريخ، حركة التطور، تشعبها إلى حكايات صغيرة، ضياع بعض عناصرها، اكتساب عناصر جديدة، تغير ترتيب جزئياتها.

حركة جزئيات الحكايات الثلاث:

يتألف النموذج الأول (ح-ع) من تسع جزئيات/حركات. أما النموذج (ح-م) فمن عشر حركات، في حين يتكون النموذج الثالث من أربعة عشر حركة. نحدد لها كالتالي:

• يتفق النموذجان (ح-م - م-و-ح-س) في الحركة الأولى: طلب الابن/الشاب من أبيه الزواج. وإن انفرد (ح-س) بسؤال أمه قبل أبيه. بينما يقرر شن في (ح-ع) بنفسه أن يبحث عن امرأة مثله ليتزوجها.

• يتفق النموذجان (ح-م-و-ح-س) بطرح الأب اللغز على ابنه في (ح-م) يكون اللغز بأن يعطي الأب ولده جنيهاً. ويطلب منه أن يعود بعد مدة ومعه الجنيه وشاة ورطل من لحم ورطل من عظم. أما في (ح-س) فيعطيه خروفاً ويطلب منه أن يأتيه به خلال أربعين يوماً وهو يسير على قوائمهم ومعه خمسمائة قرش وثلاث أوقيات من لحم. تتعدم هذه الحركة في نموذج (ح-ع).

• تتفق النماذج الثلاث على بنية السفر والالتقاء بالكهل في الطريق ومرافقته.

• تتفق (ح-م) مع (ح-ع) في السؤال الأول الذي يطرحه الشاب على الشيخ. أتحملني أم أحملك؟ لكن ينعدم هذا السؤال في (ح-س).

• اتفاق النماذج الثلاث على مزجها بحقل قد أقي ثماره وإنقاء الشاب سؤاله الثاني على الشيخ حول الحقل مع اختلاف السؤال في كل حكاية. ترى هذا

الزراع أكل أم لا؟ (ح-ع). هل هذا الفلاح حرث حقله أم لا؟ (ح-م). هل يأكل صاحب هذا الحقل قمحه أم لا؟ (ح-س). وينفرد النموذج الأخير بورود هذا السؤال فيه بعد السؤال الثالث فيما يتعلق بالنموذجين الآخرين (سؤال الجنازة).

• اتفاق النماذج الثلاث على السؤال الثالث (وهو الأول في ح-س). أمات صاحب الجنازة أم ما زال حياً؟

• اتفاق (ح-س) مع (ح-م) على انفصال الشاب عن الشيخ بعد وصولهما إلى بلدة الأخير. لكن نموذج (ح-س) يخلق من هذه المناسبة سؤاله الثالث الذي لم يطرحه بعد: هل ينام الضيف عندكم في الخان أم في البيت؟ ثم نومه في الخان بناء على جواب الرجل له. أما في (ح-ع) فيصر على نزول شن عنده.

• تتفق النماذج الثلاث في قص الشيخ على ابنته ما حدث بينه وبين الشاب / شن واقتناع الشيخ بأجوبة ابنته.

ليتزوجه. وهنا ينتهي النموذجان (ح-ع) و (ح-م).
لكن يستمر نموذج (ح-س).

✱ ينفرد نموذج (ح-س) بثلاث حركات أخرى. يطرح فيها الملك لغزا جديدا على الفتاة قبل أن يتزوجها ابنه. ثم تحال الفتاة بتنكرها بزي أمير العرب القوي ذي السلطة الذي يخافه الملك. وتطرح عليه لغزا من جنس لغزه لا يمكن حله. وابداء الملك عجزه من حل اللغز. ثم كشف الفتاة عن حقيقتها. ومقابلة لغزها مع لغزه. وسرور الملك وزواج الأمير بالفتاة. وتنازل الملك لهما عن عرشه.

بنية السؤال / اللغز في الحكايات الثلاث

تتفاوت صيغة السؤال الذي يطرحه شئ في النموذج القديم و الشاب في النموذجين المصري و السوري حول الحقل من حيث اتصافه بالصدق المنطقي. ففي النموذج المصري، يسأل الشاب: هل هذا الفلاح حرث حقله أم لا ؟ وتفسره الفتاة بقولها: هل هذا الفلاح حرث حقلا يؤجره ، فلا يعد ذلك حرثا حقيقيا. أم أنه حرث أرضا ملكا له. أما في النموذج السوري، فيكون السؤال: هل يأكل صاحب هذا الحقل قمحه أم لا ؟ وتفسيره: هل صاحب القمح مدين أم لا. فإن كان مدينا فسوف يدفع قمحه للدائن. أما في النموذج القديم، فيسأل شئ: أترى هذا الزرع أكل أم لا ؟ وتفسيره: هل باعه أهله فأكلوا ثمنه أم لا. يبدو أن سؤال النموذج القديم مع تفسيره أقرب إلى الصدق المنطقي الذي أشرنا إليه. لأن بنية السؤال في هذا النموذج، جدير بأن يلفت الانتباه و بالوقت نفسه كان تفسير السؤال جديرا بهذا السؤال وعلى مستواه من حيث القوة المنطقية و الفكرية. كما يقترب منه سؤال النموذج السوري لفظا ومعنى وإن اختلف تفسيره عنه بأنه يقصد معرفة ما إذا كان أهله قد باعوه فأكلوا ثمنه أم لا. أما بنية السؤال في النموذج المصري، فإنه وإن بدا منطقيا إلى حد ما، يتعد عن النموذجين الآخرين معنى وأسلوبا ولا سيما النموذج القديم. بينما تقترب بنية سؤال النموذج السوري في أسلوبه من أسلوب سؤال النموذج القديم. مما يدفعنا

✱ تطلب الفتاة من أبيها إحضار الشاب إلى بيته في النموذجين: (ح-م) و (ح-س). أما في نموذج (ح-ع)، فإن شئ كان تزليهما منذ البداية. وفي (ح-س) يعتذر الشاب عن المجيء، بينما يقبل الدعوة في (ح-م).

✱ انفرد نموذج (ح-س) عن النموذجين الآخرين بإرسال الفتاة طعاما إلى الشاب مع أبيها. وإنقاص الأب من الطعام في الطريق. ومعرفة الشاب لذلك واعتذاره عن قبول الطعام. فيطرح أسئلة جديدة وغريبة على الرجل (هل السنة عندكم أحد عشر شهرا ؟ هل الأسبوع سبعة أيام ؟ هل القمر ناقص ؟). ثم معرفة الفتاة بالأمر وإكمالها الطعام من جديد. وتقبل الشاب له هذه المرة. كما قبل دعوته إلى المنزل. بينما يخرج الرجل في النموذج (ح-ع) ويشرح له أسئلته الثلاثة.

✱ تتفق النماذج الثلاث على معرفة الشاب بوجود الفتاة عن طريق مقابلته لها في البيت في النموذجين: (ح-س) و (ح-م). ونتيجة لتقديره بأن هناك شخصا آخر وراء حل الرجل لأسئلته في (ح-ع).

✱ اتفاق النموذجين (ح-م) و (ح-س) في مساعدة الفتاة الشاب حل لغز أبيه. ففي (ح-م) تشتري الفتاة شاة بالجنيه. وتنتظر حتى تكبر. ثم تجز صوفها وتبيعه معها. وتشتري شاة أخرى صغيرة. وتناجر حتى تحصل في النهاية على طلب الأب (شاة ورطل من لحم ورطل من عظم وجنيه). وفي (ح-س) تجز صوف الخروف وتبيعه بخمسمائة قرش ثم تقطع جزءا من إلبته (ثلاث أوقيات).

✱ زواج شئ في (ح-ع) ب (طبقة) ثم عودته إلى قومه وإطلاقهم المثل. أما في نموذج (ح-م)، فيذهب الشاب إلى أبيه بما طلبه. ويسر أبوه لأن ولده اكتسب الحكمة. ثم يطلب منه أن يهود ليتزوج الفتاة. وفي (ح-س) يذهب الشاب أيضا إلى أبيه بما طلب. ويدرك الأب أن هناك شخصا وراء حل لغزه هو الفتاة. ثم يطلب منه أن يأتي بها إلى القصر

إلى القول بأن النموذج القديم هو الأصل. فيصبح قريباً للنموذج السوري، لولا وجود قرائن تدل على عكس ذلك. لكن على الرغم من ذلك، فيمكن تسجيل ملاحظتين أساسيتين:

✱ إما أن النموذج المصري و النموذج السوري أقدم وجوداً من نموذج الحكاية العربية. وقد عرفهما العرب قديماً (مع حكايات أخرى). فابتسروا منها حكاياتهم قصد شرح مثلهم (وافق شن طبقة). وخلق مناسبة أو قصة له كعادتهم في كثير من الأمثال.

✱ وإما أن أحد البلدين (مصر وسوريا) قد أخذها البلد السوري عن البلد الآخر / مصر. كما عرفاً تأثر الساحل السوري بالموجات المصرية. بحيث لا يعقل أن تصدر الحكايتان عن النموذج القديم منعزلة كل واحدة منهما عن الأخرى. لتحمل بعد ذلك عناصر جديدة ومتشابهة في الوقت نفسه.

لنفترض جدلاً أن المسألة على شكل مثلث. وأن رأس المثلث هو حكاية المثل القديم. يتفرع عنه ضلعان. يمثل الأول الطريق الذي سلكه النموذج المصري، فيما يمثل الثاني الطريق الذي سلكه النموذج السوري. نبين ذلك من خلال خطاطة الافتراض الأول:



ولأن الطريقتين مختلفتان ولا تلتقيان، فلا بد أن تكون العناصر الحديثة التي تكتسبها الحكاية خلال كل منهما، تختلف عن عنصر الحكاية الأخرى. لم يحصل هنا في الحكايتين الحديثتين. لوجود عناصر مشتركة فيهما غير موجودة في حكاية المثل القديم. فلا بد إذن أن تكون الحكاية المصرية قد وصلت من حكاية النموذج القديم إلى ما هي عليه عن طريق الحكاية السورية أو أن تكون الحكاية السورية قد وصلت من النموذج القديم عن طريق النموذج المصري. حتى اجتمعت في النموذجين هذه

العناصر الجديدة المتشابهة. إن هذا ما يؤكد وصول الحكاية السورية عن طريق الحكاية المصرية. بدليل وجود جزئية في الحكاية المصرية غير موجودة في الحكاية السورية. ولكننا نراها في حكاية النموذج القديم. وذلك من خلال سؤال: أتحملي أم أحملك؟ لكن من جهة أخرى، نلاحظ أن الحكاية السورية أقرب إلى الكمال من الحكاية المصرية. سواء أكان ذلك من حيث معقولية لغز الأب. باعتباره لغزاً أم من حيث معقولية سؤال الحقل / القمح. أو من حيث أن جزئية الطعام أكثر انطباقاً على حكاية المثل من أسئلة الشاب. هذا إلى جانب عنصر التفرد الذي تحدثنا عن وجوده في خاتمة الحكاية السورية. مما يمنحها شيئاً من الأصالة. ولعل هذا ما يقودنا إلى التأكيد على أن النموذجين الحديثين «السوري والمصري». أقدم وجوداً من النموذج القديم. بمعنى أن الأصل الأول للنماذج الثلاث يقع في رأس هرم ثلاثي الأوجه. يسبق عصر المثل «العصر الجاهلي». وينحدر منه على ثلاثة أضلاع في وقت واحد: النموذج القديم من ناحية والسوري من ناحية ثانية والمصري من ناحية ثالثة. وفي هذا كثير من الدلالة على الزمن الذي يمكن أن تعود إليه الحكاية وهي في شكل قريب من شكلها الأخير الذي بين أيدينا. كما يعطينا صورة عن المدى الطويل الذي يمكن أن تقطعه الحكاية حاملة معها كثيراً من العناصر التي كانت تحتضنها منذ ولادتها.

بنية التشابه والاختلاف

إن التشابه بين النموذجين الحديثين أوضح منه بينهما و النموذج القديم. ففي كليهما يطلب الابن من والده السماح له بالزواج. فيطرح عليه الأب لغزه (وهو متشابه في النموذجين). ويسافر الابن ويحل اللغز. ثم يعود إلى أبيه، فيسمح له بالزواج. ويطلب منه أن يعود ليحضر فقاته ويتزوجها. ولا نجد هذه المقدمة والخاتمة في النموذج القديم. وإن انفرد نموذج (ح - س) بعنصر متفرد. تجلّى في الخاتمة التي كان من الممكن الاستغناء عنها دون أن يمس ذلك ببنية الحكاية. لكنها تتفرد بشيء من الأصالة. جعل بعض الباحثين إلى كونها جزءاً أصلياً من الحكاية¹⁶. أو

ربما كانت حكاية فرعية قائمة بذاتها. ثم إلى الحكاية الإطار لكن الجزئية التي سبقتها «إرسال الفتاة الطعام للشباب ونقصانه وأسئلته الغربية للرجل حول أشهر السنة وأيام الأسبوع والقمر، الخ...» هذه الجزئية التي نعتبر هنا صلب الحكاية ومرتكزا أساسيا لها، تجعلنا نظن أن الخاتمة هي من صلب الحكاية أيضا. إن جزئية الطعام في الحكاية السورية، وتلك الطريقة التي يطرح بها اللغز «إرسال الفتاة للشباب ثمانية أرغفة واثنتي عشرة بيضة وكأسا من اللبن» والطريقة في الإجابة على اللغز: «هل السنة عندكم أحد عشر شهرا والأسبوع سبعة أيام والقمر ناقص». كل هذا يصلح للمثل الذي ارتبط بالنموذج القديم: وافق شن طبقة. أكثر مما تصلح له حكاية المثل العربي نفسه. ففي حكاية المثل، يكفي شن بطرح ثلاثة أسئلة على الشيخ / الرجل. لا يستطيع هذا الأخير فهمها إلا بعد أن تشرحها له الفتاة. أما في جزئيات الطعام، فالعلاقة مباشرة بين الشاب والفتاة. وليس في المسألة سؤال غامض تشرحه الفتاة. بل هناك ما هو أدق من السؤال: مجرد إرسال الفتاة للطعام بطريقة خاصة يفهمها الشاب. ويجب عنها بالطريقة نفسها. وكأنهما بذلك «الشباب والفتاة» هما اللذان عناهما المثل الشعبي المعروف: «قدرة ولقت غطاها». فكان أحدهما القدر والثاني غطاؤها لتوافقهما في التفكير. وهذا أشد بروزا في هذه الجزئية منه في أسئلة شن للشيخ وإجابة الفتاة عليها. لعل هذا ما يرجح قدم النموذج السوري وأصالة جزئياته. وأنه أقدم من الناحية التاريخية من حكاية المثل العربي. ولا يستبعد أن يكون الميدياني أو الشرقي ابن القطامي الذي اسند إليه الميدياني الحكاية إليه. قد عرفا هذه الحكاية، ثم اكتفيا منها بهذا الجزء الذي أورده الميدياني. أو أن الحكاية قد فقدت (في بيئتهما) جزئية الطعام هذه نتيجة البعد المكاني (وربما الزماني أيضا) لمصدر الحكاية. وإن احتفظت بهذه الجزئية في بيئة أخرى (ح-س). وهذا الأمر كثير الوقوع في الحكايات الشعبية. بحيث تحتفظ بجزئيات تفقد مثيراتها في مكان آخر. على حين تحتفظ تلك بجزئيات أخرى وتفقد ما احتفظت به الأولى¹⁷. أما من ناحية أخرى، فإن الحكاية المصرية قد فقدت اللغز

الموجود في الحكاية السورية. إذ أن الأب يعطي ابنه جنيتها، ويكتفي بأن يطلب منه أن يعود إليه بعد مدة بالجنينة ومعه شاة ورطل من لحم. وليس هذا باللغز الذي يطرح. إذ باستطاعة الابن إجابة طلب أبيه بعمل تجاري بسيط. كما فعلت الفتاة فعلا في النهاية. وإقرار الأب بعد ذلك بأن ابنه قد اكتسب الحكمة، يبدو تافها هنا. أما الحكاية السورية، فقد حافظت على عنصر اللغز. إذ كان طلب الأب أن يأتيه ابنه بالخروف ماشيا. ومعه خمسمائة قرش من ثمنه وثلاث أوقيات من لحمه. مما يتطلب إعمال الذهن للوصول إلى فكرة بيع صوف الخروف بخمسمائة قرش واقتطاع جزء من إتيته. وهذا يخول لنا وضع النموذج السوري في مرتبة أقرب إلى الأصل من مرتبة النموذج المصري. وفي مقابل ذلك، يدفعنا وجود (رطل عظم) مع طلب الأب في النموذج المصري إضافة إلى العناصر الأخرى، إلى ترجيح أن العظم موجود في الأصل القديم جريا على سنة الحكايات الثلاث في كل شيء. ففي النموذج المصري، توفرت هذه الثلاثية في طلب الأب من ابنه العودة بالجنينة ومعه ثلاثة أشياء: شاة ورطل لحم ورطل عظم. أما في النموذج السوري، فسوف يعود الابن بالخروف وليس معه إلا خمسمائة قرش من ثمنه وثلاث أوقيات من لحمه. ولا بد أن يكون معهما في الأصل شيء من عظامه. ثم لا بد أن يكون لمسألة العظام هذه حل ما عند الفتاة. وربما في قرني الخروف أو أضلافه أو شيء من هذا القبيل. لكن لا يفوتنا أن نشير إلى أن الشيء الثالث هنا ربما كان الخروف نفسه. على اعتبار أن الأب اشترط فيه أيضا أن يعود وهو (يمشي على قوائمه) وبهذا فلا حاجة إلى إثبات وجود (رطل العظم) في الأصل. وإن كان الرأي الأول هو الأرجح. بهذا تكون خطاطة الافتراض الثاني على الشكل التالي:



الحكاية الشعبية، بين الأصل والفرع

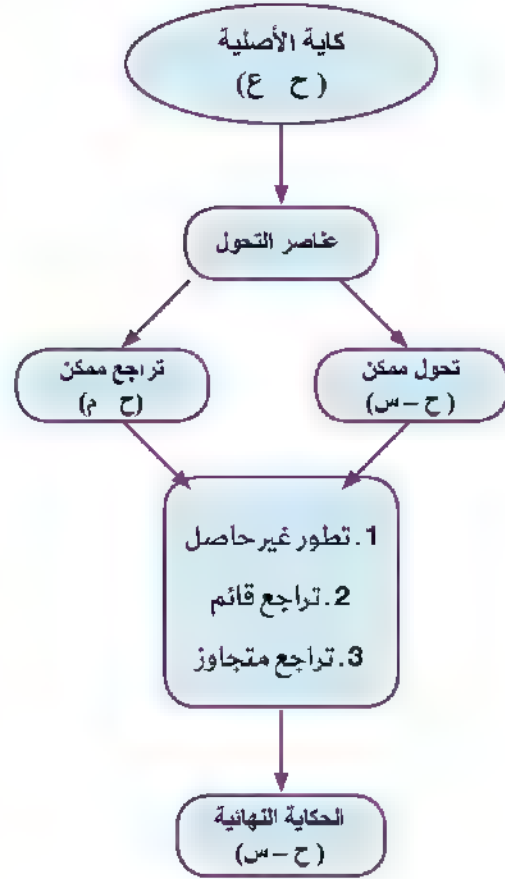
إن الطريق التي قطعتها هذه الحكاية الشعبية في سيرها الطويل، جعلتها تعرف مجموعة من التحولات والتغيرات. سواء على مستوى صيغ تداولها أو على مستوى بنيتها اللغوية. بحيث يمكن تلخيص أهم هذه التطورات فيما يلي:

أ. إذا اعتبرنا حكاية المثل (وافق شن طبقة) أقدم نموذج حي ومدون بين أيدينا لهذه الحكاية - وهو كذلك الآن - لأمكننا أن نلاحظ أولاً دخول الملوك إلى النموذجين الحديثين (المصري والسوري). إذ أصبح الأب العادي في حكاية المثل العربي ملكاً في الحكاية السورية والشاب أميراً. ونحن نعرف الميل الفطري عند الشعوب لأن يجعل من أبطال حكاياته أمراء أبناء ملوك. بل لا بد للملك من أن يتنازل لابنه عن العرش في نهاية الحكاية حتى يحقق البطل ذروة الأمل في خيال الشعب الذي يستمع إلى الحكاية. وفي النموذج السوري يبدأ الشاب باستشارة أمه بقضية زواجه. ولا نجد هذه الحركة في النموذجين الآخرين. وربما فرضها المجتمع السوري على حكايته لإظهار عادة لجوء الشاب السوري إلى أمه أولاً حين يفكر بالزواج. وإن كانت الكلمة الأخيرة في ذلك للأب. لكن يخلو النموذج السوري من السؤال الأول الذي نراه لدى النموذجين الآخرين «أتحملني أم أحملك». ولا شك إن هذا عائد إلى نسيان الراوي السوري الذي حاول أن يرأب الصدع بين ذلك. لتكون ثلاثة أسئلة. كما هو مقروض في الحكايات والمعتقدات الشرقية (ثلاثة، سبعة، أربعون...). لذلك ابتكر السؤال الثالث الذي انقرضه عن النموذجين الآخرين «هل ينال الضيف عندكم في الخان أم في البيت؟» إنه سؤال بسيط من السهل على الشعب العادي ابتكاره. لكنه ليس كالسؤال الأول: «أتحملني أم أحملك؟» الذي يتضمن بلاغة عالية تشك في مقدرة الإنسان العادي على أن يأتي بمثلها. لولا أننا نعرف مدى التفوق الذي يمكن أن يصل إليه أفراد شعب معين في تناجهم القولكلوري المشترك. وفي أسلوب هذا السؤال الموجز البليغ دلالة لغوية بيّنة على أصول حضارية قديمة وعميق من الفترة الجاهلية. ففي سوريا ما زال الناس يقولون عن الأسبوع أنه (ثمانية

أيام) وإن كانوا (في الحقيقة) يعلمون أنه سبعة أيام. ولكن لسانهم درج منذ القديم على القول «جمعة تمن تيام». بمعنى أسبوع كامل. حين يودون التأكيد على فترة الأسبوع. ففي حكاية النموذج السوري، ترسل الفتاة ثمانية أرغفة للشباب. فيأكل أبوها واحداً منها في الطريق. وحين يصل. يسأله الشاب «هل الأسبوع سبعة أيام عندكم؟». وكأن المفروض أن يكون الأسبوع ثمانية أيام. وربما كان في هذا إشارة إلى الأصول القديمة لهذا الاعتقاد (ومن ثم لهذه الجزئية)¹⁸.

ب. نلاحظ كذلك أن الحكاية جعلت من أمير العرب - رجلاً يرتعد منه الملك خوفاً وفزعاً. ولا تدلنا هذه الجزئية على عودة الحكاية إلى تلك العصور التي كانت الملوك تخاف فيها رؤساء القبائل. بقدر ما تدلنا على مدى التطور الذي أصاب عناصر الحكاية. إذ من المرجح أن الملك في هذه الحكاية، ليس إلا زعيماً أو شيخ قبيلة أو شيناً من هذا القبيل. يمكن أن يخشى أمير العرب. لأن أحداث الحكاية تتطلب منه ذلك. فقد جعلت الحكايات الشعبية من الملك أحياناً مرجعاً في كل صغيرة أو كبيرة تقع في مملكته. فإذا أراد السلطان أن يعرف سر الرسم الجديد (رسم فلتانة) الذي فرضه الحشاشون على الموق، فيجب أن يراجع الملك نفسه في ذلك (حكاية فلتانة). وإذا شك الوالي بسلام صغير يقف على باب السراي لبيع الكعك، فليس هناك من يراجع معرفته سر الغلام سوى الملك الخ... لكن لو بحثنا (في نموذج واحد منها) عن الجزئيات التي يشترك فيها مع حكايات أخرى (وليكن النموذج السوري مثلاً) لوجدنا عدة منها. لأن الجزئية المعروفة التي يطلب فيها الابن من والديه الزواج ثم الجزئية التي تتحدث عن طرح لغز الأب على ولده ليُزوجه (وما أكثرها في الحكايات الشعبية). وكذلك الجزئية التي تتحدث عن خروج الابن والتقاءه برفيق الطريق (الشيخ). ثم طرح الألغاز المتعددة من الابن أو من الفتاة، وأخيراً طلب الأب من ابنه إحضار زوجه من بلدها وفرضه لغزاً جديداً، ثم تنازل الملك عن العرش لولده، كلها جزئيات تتكرر كثيراً في الحكايات الشعبية العربية بالصورة نفسها وأحياناً في صور أخرى مختلفة بعض الشيء. تبين أهم التحولات الممكنة التي عرفت

هذه الحكاية الشعبية بين الأصل والفرع من خلال
الخطاطة التالية:



تركيب واستنتاجات:

على الرغم من الإشارات التي حددناها من خلال هذه المقارنة المرتبطة بأصل الحكاية الشعبية وفرعها. وكذا التشابه والاختلاف بين الحكايات الثلاث (موضوع الدراسة)، فإنه يتعذر على الباحث في القولكلور والحكاية الشعبية الجزم بشكل قاطع في هذا الشأن. نظرا لكثرة الثغر وتعدد المزالق. فربما كان في مصر رواية أخرى للحكاية التي أوردتها الباحثة نبيلة إبراهيم. أكثر كمالا وأظهر أصولا. مما يقلب هذا الدراسة رأسا على عقب. كما أننا لا نجزم بأن الحكاية السورية خالية من نموذج آخر لهذه الحكاية أكثر كمالا. لم ينس فيه الراوي سؤال صاحب الجنابة أو أية حركة أخرى يمكن أن تكون الحكاية الشعبية قد فقدتها في النموذج الذي

وصلنا. لكن مهما يكن. فقد حاولنا في هذه الدراسة تقديم نموذج. يمكن أن ينطبق على أية أمثلة أخرى من الحكاية الشعبية. تتوفر فيها الملاحظات الأصولية والتطويرية التي سجلناها أو بعض هذه الملاحظات. وعلى ذلك، تبقى دراستنا للحكاية الشعبية، عبارة عن محاولة للنهش في التراث الشعبي. قصد ضبط مصادره وأصوله. دون أن نستطيع في كثير من الأحيان وضع اليد على حقيقة الحكايات الشعبية وماهيتها.

ملحق الحكايات الثلاث

1) حكاية وافق شن طبقة:

قال الشرقي بن القطامي: كان رجل من ذهدة العرب وعقلائهم يُقال له شَنَّ، فقال: والله لأطوفنَّ حتى أجد امرأة مثلي أتزوجها، فبينما هو في بعض مسيره إذ وافقه رجلٌ في الطريق، فسأله شَنَّ: أين تريد؟ فقال: موضع. كذا، يريد القرية التي يقصدها شَنَّ، فوافقه، حتى [إذا] أخذ في مسيره ما قال له شَنَّ: أتحملي أم أحملك؟ فقال له الرجل: يا جاهل أنا راكب وأنت راكب، فكيف أحملك أو تحملي؟ فسكت عنه شَنَّ وسارا حتى إذا قريا من القرية إذا بزرع قد استخصد، فقال شَنَّ: أترى هذا الزرع أكل أم لا؟ فقال له الرجل: يا جاهل ترى نبتاً مُستخصداً فتقول أكل أم لا؟ فسكت عنه شَنَّ حتى إذا دخلا القرية لقيتهما جنازة فقال شَنَّ: أترى صاحب هذا النعش حياً أو ميتاً؟ فقال له الرجل: ما رأيك؟ أجعل منك. ترى جنازة تسأل عنها أميئتُ صاحبها أم حي؟ فسكت عنه شَنَّ. وأراد مُقارفته. فأبى الرجل أن يتركه حتى يصيريه إلى منزله فمضى معه، فكان للرجل بنت يُقال لها طبقة فلما دخل عليها أبوها سألتها عن ضيفه، فأخبرها بمراقفته إياه، وشكا إليها جهله، وحدثها بحديثه، فقالت: يا أيت، ما هذا بجاهل. أما قوله «أتحملي أم أحملك» فأراد أن يحدثني أم أحدثك حتى تقطع طريقنا وأما قوله «أترى هذا الزرع أكل أم لا» فأراد هل باعه أهله فأكلوا ثمنه أم لا، وأما قوله في الجنابة فأراد هل ترك غيباً يحيا بهم ذكره أم لا، فخرج الرجل فقعده مع شَنَّ فحدثه ساعة، ثم قال التحبُّ أن أفسر لك ما سألتني عنه؟ قال: نعم فسرة. ففسره.



قَالَ شَنُّ مَا هَذَا مِنْ كَلَامِكَ فَأَخْبَرَنِي عَنْ صَاحِبِهِ،
قَالَ ابْنَةُ لِي، فَخَطَبَهَا إِلَيْهِ، فَرَزَّوْجَهُ إِذَا هِيَ، وَجَمَلَهَا إِلَى
أَهْلِهَا، فَلَمَّا رَأَوْهَا قَالُوا: وَافَقَ شَنُّ مَطْنَةً، فَذَهَبَتْ مَثَلًا.

(2) حكاية النموذج المصري

تحكي حكاية شعبية مصرية أن الابن طلب من أبيه أن يتزوج. ووافق الأب على تلبية رغبة الابن إذا استطاع أن يجتاز بنجاح تجربة فرضها عليه. وهي أن يتسلم منه جنينها واحدا، ثم يخرج ليقضي مدة من الزمن خارج بيته. يعود بعدها إلى أبيه بالجنين وبشاة ويرطل من لحم ويرطل من عظم. فإذا عاد بهذه الأشياء، زوجته أبوه. وإلا فإن رغبته لن تتحقق وخرج الابن ومعه الجنين. فقابل كهلا في الطريق وتصاحبا. وفجأة سأله الابن «تشيلني وإلا شيلك». وفوجئ الشيخ بغرابة السؤال ورد عليه قائلا: «إن أنت حملتني جعلتني سخرية للناس، وإن أنا حملتك فلن تتحمل كهولتي ثقلك»، فلم يرد عليه الابن وسار معه خطوات أخرى. فأبصر حقلًا مزدهرًا يعمل فيه فلاح، فسأل الابن: «هل هذا الفلاح حرث حقله أم لم يحرقه؟»، وتعجب الكهل مرة أخرى وأجاب: «ألم تربعينك أن الحقل مخضرا؟» فلم يرد عليه الابن واستمر في السير معه فقابلنا نعشا فسأله: «هل مات الرجل الذي بالنعش أم لم يموت؟»، ولم يستطع الكهل أن يتحمل هذه الأسئلة الغريبة وترك الابن والصرف، ولما رجع الكهل إلى ابنته بدأ عليه التفكير في أمر هذا الشاب. وعرفت الابنة ما حدث، وردت على أبيها قائلة أن هذا الشاب حكيم، ولا بد أن يخرج ليبحث عنه ويحضره إلى بيته. ثم أخذت تفسر له أسئلته. فقالت له أنه يعني بالسؤال الأول: هل تقص علي حكاية أم أقص أنا عليك؟ كما يعني بالسؤال الثاني هل هذا الفلاح حرث حقلًا يؤجره، فلا يعد ذلك حرثًا حقيقيا، أم أنه قد حرث أرضا ملكا له. أما السؤال الثالث، فمعناه هل هذا الميت مات وخلف ذرية، أم مات دون نسل فتكون قد انقطعت سلسلة نسبه وخرج الكهل وعاد بالابن وأتى به إلى ابنته التي عرفت منه سر خروجه من عند أبيه وأخذت تعمل معه الحيلة في أن تلي رغبة الأب. وأخذت منه الجنين،

3

واشترت شاة، والتظرت حتى كبرت الشاة وباعتها بعد أن جزت صوفها. ثم باعت الصوف كما حصلت على مكسب من الشاة. واستطاعت عن طريق التجارة أن تشتري شاة أخرى صغيرة ويرطل من اللحم وآخر من العظم، ثم أن تحتفظ في النهاية بالجنين. وعاد الابن بهذه الأشياء إلى الأب. فعرف أنه قد اكتسب الحكمة والمعرفة. وبذلك يمكنه أن يستقل ويتزوج، على أنه طلب منه أن يرجع إلى الفتاة ويخطبها من أبيها، لأنهما معا يمكنهما أن يخوضا معركة الحياة بنجاح.

(3) الحكاية السورية (البنت الذكية)

كان ياماكان يامستمعين الكلام كان في يوم من ذلك الأيام. ملك عنده ولد. وكبر الولد حتى أصبح شابا، ورأى كل رفاقه وأترابه وقد تزوجوا فأتى أمه يطلب منها أن تزوجه أسوة بهم. وطلبت منه الأم أن يكلم أباه في الموضوع فقال أنه يجبل أن يصارحه

بنفسه، وأنه يرجو أن تقوم هي بهذه المهمة. أتت الأم إلى زوجها الملك، وفتحتة بالأمر. فطلب ولده إليه. وسأله عما يريد. فقال أنه يريد أن يخطب. فقال الملك أنه سيشرط عليه شرطاً قبل أن يزوجه. ثم طلب منه أن يحضر خروفاً لهذه الغاية. ذهب الولد في الحال فاحضر خروفاً وعاد به إلى أبيه. وقال: ما شرطك يا أباي؟ قال الملك: قبل أن تتزوج يجب أن تبيع هذا الخروف وتأتي بخمسمائة قرش من ثمنه. وبثلاث أوقيات من لحمه، وتأتي به وهو يمشي على قوائمه. فإذا استطعت القيام بذلك زوجتك، وإلا فلا. وقد أمهلتك أربعين يوماً.

ذهب الولد إلى أمه فطلب منها أن تملأ له (خرجاً) من المال، وهياً نفسه، وأسرج حصانه، وأخذ معه الخروف. ثم بدأ سفره. وبينما هو في سيره شاهد شيخاً على حصانه. فسأله عن وجهته، فقال: إنني أسير باتجاه بلدي (وسمى له اسماً). وأنت أين تريد؟ فقال الشاب: هكذا إلى حيث لا أعرف. فترفقا، وسارا معاً. وبعد حين أشرفا على بلدة. فشاهدا جنازة والناس يسيرون وراءها. فقال الشاب للشيخ: هل صاحب هذه الجنازة حي أم ميت؟ فالتفت إليه الشيخ مستهجناً سؤاله. وقال: ألا ترى أنهم يأخذونه إلى المقبرة. فاعتذر الشاب من الشيخ. وقال: أنا مخطئ. تابع الاثنان سيرهما حتى أصبحا خارج البلدة. فشاهدا حقلاً مزروعاً بالقمح وقد أقي أكله. فسأل الشاب الشيخ: هل يأكل صاحب هذا البستان قمحه أم لا؟ استهجن الشيخ سؤاله للمرة الثانية. ونظر إليه شزرًا وهو يقول: ألا ترى القمح وقد أشرف على الحصاد، فكيف لا يأكله صاحبه، ومع تخاف عليه بعد الآن. فاعتذر الشاب منه مرة ثانية وتابعا سيرهما. وبعد قليل وصلا إلى بلدة قريبة. فدخلها وسارا فيها. ثم قال الشيخ: لقد وصلت إلى بيتي فاسمح لي بالذهاب الآن. فقال الشاب: هل ينال الضيف عندكم في الخان أم يستضيفونه في البيت؟ فقال: بل في الخان. ثم افترقا، وسار الشاب حتى وصل إلى الخان. فنزل عنده، ورحب به (الخانجي) وقدم له ولحصانه وخروفه الطعام والشراب والمبيت، ثم نام في فراشه لينال قسطاً من الراحة. أما الشيخ فقد ذهب إلى بيته ونام. وفي الصباح جاءت إليه ابنته وسألته

عن الغريب الذي كان يرافقه. فقال: لا أعرفه. ولكنه سألتني عندما رأينا جنازة عما إذا كان صاحب الجنازة حياً أم ميتاً. فأجبتته بأنه ميت طبعاً. وبعد قليل رأينا حقلاً قمح يوشك أن يؤكل. فسألتني عن صاحبه أيأكل قمحه أم لا؟ فاستهجنت سؤاله الأول، إذ ما يخشى على القمح بعد أن أن أوان حصاده. لامت الفتاة أباهما على سوء إجاباته، وقالت له: عندما سألك سؤاله الأول كان قصده أن يعرف هل ترك الميت وراءه أولاد أم لا، فإن كان قد ترك أولاداً فهو كالحى ولا فهو ميت. أما عن سؤال القمح فقد كان قصده أن يعرف إن كان صاحبه مديناً أم لا. فإن كان مديناً لأحد فسوف يدفع قمحه له. وإلا سيأكله هو. أدرك الشيخ أن ابنته قد فطنت للسؤالين. على حين غفل هو عنهما. ثم قالت له: وماذا جرى بعد ذلك؟ فقال: عندما افترقنا سألتني عما إذا كان الضيف ينال في البيت أم في الخان. فأجبتته: في الخان. لامت الفتاة أباهما مرة أخرى. وقالت: كان يعني سؤاله أن تدعوه إلى بيتك. ولكنك لم تدرك المغزى من سؤاله. هز الشيخ برأسه معجباً بحسن تفكير ابنته. ثم قال لها: ما العمل الآن؟ فقالت: يجب أن تذهب إليه الآن وتدعوه للنوم عندك. ذهب الشيخ إلى الخان. ودخل على الشاب، فسلم عليه ثم طلب منه أن يذهب للنوم عنده. فاعتذر الشاب قائلاً: أولم تقل أن الضيوف ينامون عندكم في الخان؟ وعاد الشيخ إلى بيته، وقال لابنته: ألم أقل لك أنه لن يأتي؟ فأجبتته: إن ذلك من عدم نباهتك، والآن سأعد لك اثني عشر رغيفاً وثماني بيضات وكأساً من اللبن لتأخذها له فيأكل. ولكن إياك أن ينقص شيء منها على الطريق. حمل الشيخ ما أعدته ابنته، وسار إلى الخان. وفي الطريق -والنفس دنية- مد يده إلى البيضات، فأكل إحداها، كما أكل رغيفاً، وشرب شيئاً من اللبن. وعندما وصل إلى الخان دخل على الشاب وسلم عليه وقدم له الطعام. فنظر الشاب إليه. ثم قال له:

- يا شيخني.

- نعم.

- هل السنة عندكم أحد عشر شهراً؟



إلى الشيخ وطلب منه يد ابنته. فقبل الرجل به، وعقد عليها في اليوم نفسه. ثم عاد بها إلى أبيه. وهناك جليت عروسا، وأبرزت للملك فاستقبلها بحفاوة ثم دعاها إلى الجلوس وقال لها:

- يا بليتي

- نعم

- ستزوجين اليوم

- إن شاء الله

- يجب أن تحملي وتلدي ويأتيني ولدك غدا يناديني (يا جدي).

سكنت الفتاة، والصرف الملك، وتركها حائرة في أمرها وفيما يجب أن تفعله حيال هذا الشرط الغريب الذي فرضه عليها لزوجها من ولده. وأخيرا قررت أن تبدأ العمل. فذهبت إلى حصانها وأمرجته وركبته، وخرجت به إلى البادية إلى أن وصلت مضرب خيام يسكنها العرب. فترجلت هناك واستقبلها أمير العرب ورحب بها قائلا (أهلا بالزينة) فاحتضنت الفتاة الأمير بما تريد قائلة

- بل اثنا عشر

- هل الأسبوع عندكم سبعة أيام ؟

- بل ثمانية

- وهل قمركم ناقص ؟ إنني لا أكل من طعامكم شيئا.

أح الشيخ على الشاب بأن يقبل ما أحضره له، ولكن الشاب امتنع ورفض أن يتناول منها شيئا. فعاد الشيخ إلى داره وحكى لابنته ما جرى معه. فنظرت البنت إلى الطعام فوجدته ناقصا، وعرفت أنه أكل بعضه. فطلبت منه أن يحضر لها بيضة ورغيفا وكاسا آخر من اللبن. فأحضر ما طلبت، ثم قالت: خذ الطعام إليه الآن وسبقه له. وادعه لتتوم عندنا غدا. ذهب الشيخ بما حمل للشاب، وقدمه له، فشكره، وقبل ما أحضره، وأكل منه. ثم دعاها الشيخ للنزول عنده في الغد، فقبل بذلك أيضا. وفي الصباح جاء الشيخ إلى الشاب. ورافقه إلى بيته، وأخذ الخروف معه. وهناك تعرف الشاب على الفتاة وسأله هذه عن الخروف الذي معه. فقال لها أنه طلب الزواج من أبيه فاشتراط عليه شروطه الثلاثة، وبرواها للفتاة. فقالت له: هذا شيء سهل وبسيط. أطرح هذا الخروف أرضا وأمسكه قليلا ريثما تنتهي منه. فطرح الشاب خروفه على الأرض وأمسكه من قوائمه. فالتفت الفتاة بسكين وقطعت قصما من إلبته يساوي حوالي ثلاث أوقيات، ثم أحضرت مقصا كبيرا وجزت صوف الخروف، وأخيرا طلبت من الشاب أن ينزل إلى السوق ويبيع الصوف. فباعه هذا بخمسمائة قرش. ثم أعطته ما قطعته من إلبته الخروف، وطلبت منه أن يقدم ذلك لأبيه. عاد الشاب مسرعا فأسرح حصاله وحمل أغراضه وسار عائدا إلى أبيه. وهناك قدم له الخروف وهو يسير على أربع مع ثلاث أوقيات من إلبته وخمسمائة قرش ثمن صوفه

أدرك الملك أن هذا التدبير ليس من بنات أفكار ولده. فسأله عن أمره عليه بذلك. فادعى بذلك لنفسه. ولكن الأب أصر على معرفة صاحب الرأي فلم يجد الفتى بدا من الاعتراف له بأنها ابنة فلان الشيخ في البلد الضلالي. وأمر الملك ابنه أن يعود على الفور وخطب الفتاة ويعقد عليها ويعود بها حالا عاد الفتى

وحياها تحية الملوك. ودعاها إلى الجلوس فجلست. ثم قال: ماذا يريد الأمير منا وقد زارنا دون أن يتذرنا لنستعد لاستقباله؟ فقالت الفتاة: أترى إلى الأرض الشرقية تلك؟ قال: نعم. قالت: فإني أريد منك أن تفلحها وتزرعها. فتوتني قمحا، فتدرسه وتطحنه وتخبره، فأكل منه خبزا في الصباح. دهش الملك لهذا الطلب وأجاب: حسنا، سنفلحها ونزرعها، ولكن كيف تؤتي أكلها في ليلة واحدة. فقالت الفتاة: كيف تطلب إذن من (كنتك) أن تتزوج وتحمل وتلد في ليلة واحدة ويتأديك ولدها في صباح اليوم التالي: (يا جدي)؟ حينئذ عرف الملك الفتاة وقال لها: هذا ما أريده لابني، فتاة أكثر منه مهارة وذكاء لترشده وتعينه ساعة الشدة. ثم أعلن زواج ابنه على الفتاة. وأعادت الفتاة للأمير العرب لباسه مع هدية ثمينة. وتزوج الملك ابنه على العرش قائلا له: لن أخاف عليك بعد اليوم ما دامت عندك هذه الزوجة. وعاش الملك إلى جانب ابنه وزوجته يتعاونون على إدارة الدولة والأمة.

من: د. محمد عبد الحليم، ب. شمس الدين (الطبعة)

أيها الأمير العظيم، إن وقتي ضيق جدا، وكل ما أرجوه أن تبادلني اللباس ليلة واحدة فقط. عجب الأمير لهذا الطلب الغريب، وأنذر الفتاة بأنه يرجو أن لا تكون هازئة به. ولكن الفتاة أكدت له جدية الأمر. فلم يكن منه إلا أن أعطاها ثيابه فلبستها وتركت عنده ثيابها، ثم أسرج لها جواده الضخم الأصيل. فركبته، وراحت تنهب به الأرض باتجاه قصر الملك. شاهد الملك ووزيره من شرفة القصر غبارا يرتفع من بعيد. فقال الوزير: أن هذا الغبار لا يثيره إلا حصان فلان أمير العرب الكبير. فانه أعلم بماذا يريد بقدمه إلينا يا ملك الزمان. ارتاع الملك لقول وزيره لاروع الله مخلوقا - وقال: هل تراه يريد أن يغزونا؟ ثم عاد إلى عرشه.. ونزل الوزير إلى ساحة القصر بانتظار القادم. وحين وصل الأمير استقبله الوزير وحياه. فسأله عن الملك. فأجاب: إنه في القصر، فطلب أن يدعوه إليه. وراح الوزير إلى الملك يدعوه لمقابلة أمير العرب. ولكن الملك أجاب بأن يحضر الأمير إليه. وتكرر الطلب وتكرر جواب الملك. فصعدت الفتاة إلى القصر وحيث الملك

الهوامش

- 1 - نصار (حسين)، الشعر الشعبي العربي، ط1، منشورات اقرأ، مصر، 1980، الصفحة: 112.
- 2 - صالح (أحمد رشدي)، الفنون الشعبية، ط1، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، 1961، الصفحة: 82.
- 3 - أوشاطر (مصطفى)، المرجعية الثقافية لمفهوم مصطلح الأدب الشعبي لفظا ودلالة، مجلة: الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 5، 1996، الصفحة: 127.
- 4 - الجوهري (محمد) علم الفولكلور: المفاهيم والنظريات والمناهج، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2012، الصفحة: 216.
- 5 - قاسم (سيزا)، بناء الرواية، ط1، دار التنوير، بيروت، 1985، الصفحة: 6.
- 6 - سيزر دومينغيز وآخرون، تقديم الأدب المقارن، ترجمة: فؤاد عبد المطلب، سلسلة عالم المعرفة، (الكويت)، العدد 451، غشت 2017، الصفحة: 54.
- 7 - René Wellek, the name and nature of comparative literature, university press,
- 8 - (علوش سعيد)، مدارس الأدب المقارن، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987، الصفحة: 112.
- 9 - درويش (أحمد)، نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، الصفحة: 91.
- 10 - إبراهيم (نبيلة)، أشكاس التعبير في الأدب الشعبي، ط2، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، 2000، الصفحة: 157.
- 11 - نقلا عن: Gustave Le Bon, La Civilisation des Arabes, Paris, Editions de Fontaine au - Ray, 1984. Page: 102
- 12 - إبراهيم (نبيلة)، الإنسان والكون في التعبير الشعبي، ط1، المكتبة الأكاديمية، مصر، 2009، الصفحة: 15.
- 13 - خورشيد (فاروق)، أديب الأسطورة عند العرب، سلسلة عالم المعرفة (الكويت)، العدد 284، غشت، 2002، الصفحة: 98.
- 14 - ذهبي (محمود) الأدب الشعبي العربي: مفهومه،



ألفاظ الأطعمة والأشربة في الشرق الجزائري - دراسة في ضوء اللسانيات الجغرافية -

د. إبراهيم براهيم، كاتب من الجزائر

اتجه الدرس اللساني المعاصر إلى دراسة الواقع اللغوي، وما يرتبط به من ظواهر تتعلق بالممارسات اللغوية للفرد المعاصر؛ وفي وعيه وإدراكه بماضيه وحاضره، أو في تفاعله مع محيطه الاجتماعي، ولأجل هذا القصد كان انفتاح النسق اللساني على مختلف الأنساق المعرفية تفاعلا إيجابيا أخذا وعطاء؛ وهو ما زاد من أهمية هذا العلم والحاجة إليه في حل المشكلات المعرفية التي تصادف الفرد في حياته اليومية.

ومن صور هذا الانفتاح تعالق اللسانيات بالجغرافيا الذي يتوخى من خلاله الدارس اللساني الكشف عن أثر البيئة الجغرافية في التباين اللغوي بين الأفراد، وما ينتج عن ذلك من فروق لغوية على صعيد الاستعمال اللغوي «صوتا، وصرفا، وتركيبا، ومعجما»؛ وما يتولد عن ذلك من تحول اللغات إلى لهجات أهم ما يميزها اختلاف العادات اللغوية في نطق الألفاظ بالتصريف في بنائها

وتركيبتها من موطن إلى موطن، ومن إقليم إلى آخر. وهكذا نلاحظ «اتصال علم اللغة الحديث بعلم الجغرافيا اتصالاً وثيقاً، وقد اقتبس علم اللغة منذ أكثر من نصف قرن مضى طرائق علم الجغرافيا؛ ليضع حدوداً لغوية للهجات المختلفة، في خرائط تبين معالم كل لهجة، وتفرق بين لهجة وأخرى. ولا تختلف هذه الخرائط عن خرائط الجغرافيا إلا في أن ما يدون عليها ظواهر لغوية، تطلع القارئ على أدق الفروق في الأصوات والمضردات، بين اللغات المختلفة واللهجات المتباينة»¹.

ولا يخفى في هذا السياق ما لتباعد اللغات أو تقاربها جغرافياً من أثر في التفاعل والثقافة بينهما؛ بل إن الحدود الجغرافية الطبيعية التي يصطنعها الإنسان من قديم الزمان تنهار في أحيان كثيرة أمام التمدد اللغوي الطبيعي، وتصبح الحدود اللغوية للمجتمعات الإنسانية هي المعيار الأساس لبناء الكيانات السياسية والاقتصادية.

انطلاقاً من هذه القوانين وسواها التي تحكم علاقة اللغة بالجغرافيا تتأسس نظرتنا لموضوع هذه الدراسة التي تروم تفصي الخصوصية اللغوية للفرد الجزائري ضمن إقليمه المحلي الخاص، وفي إطاره الجغرافي الوطني أو الإقليمي؛ وذلك بالسعي إلى بناء أطالس لغوية لمختلف الألفاظ اللغوية التي يستعملها الجزائري في حياته العامة؛ واستكشاف أهم ما يميز هذه الألفاظ من سمات لسانية، والبحث في أصولها؛ وفي صلتها باللغة الفصحى، وفي مدى تأثير اللغات الأم للجزائريين وتفاعلها مع الوافد من اللغات مع ما شهدته الجزائري في سيرورته التاريخية، كل ذلك من أجل الوقوف على تفسير لميزات هذه الألفاظ وارتباطها العضوي بالمكان والإنسان؛ حتى غدت سمة للإنسان الجزائري يوسم بها لغوياً بين شعوب المعمورة.

ومن أجل استكشاف هذه الجوانب كلها فقد جاءت الدراسة في مقدمة وخمسة مباحث؛ أوضحت في المبحث الأول ماهية اللسانيات الجغرافية ومجالات اشتغالها، وفي المبحث الثاني منزلة ألفاظ

الأطعمة والأشربة في التراث اللغوي العربي والمغاربي، وفي المبحث الثالث وصف المجال الجغرافي للدراسة، وفي المبحث الرابع جانب من ألفاظ الأطعمة المستعملة في عامية الشرق الجزائري وتأصيل دلالاتها اللغوية والاجتماعية. وفي المبحث الخامس جانب من الأشربة الشائعة في الشرق الجزائري. ثم خاتمة متضمنة لأهم النتائج المتوصل إليها.

اللسانيات الجغرافية:

المصطلح والوظيفة

ظهرت اللسانيات الجغرافية «géographie linguistique»² كأحد أنساق الدرس اللغوي التطبيقي المعاصر البارزة؛ وقد كان اللساني فرديناند دي سوسير 1912 «Ferdinand De Saussure» م سباقاً في الإشارة إلى إبراز أهمية هذا الاتجاه اللساني ومجالاته المعرفية؛ وذلك ما أوضحه بقوله: «إن من يباشر مسألة علاقة الظاهرة الألسنية بالمكان يخرج من مجال الألسنية الداخلية، ويدخل في مجال الألسنية الخارجية. وإن أول ما يسترعي انتباهه من يدرس اللغات إنما هو، وما يظهر من فروق لغوية بمجرد أن يمر المرء من بلد إلى آخر أو حتى من منطقة إلى أخرى في البلد الواحد. ولئن كانت الاختلافات اللغوية الناجمة عن الزمان غالباً ما تغيب عن الملاحظ فإن الاختلافات بين مكان وآخر تبرز مباشرة للعيان. وحتى البدائيون (المتوحشون) من الناس يدركونها بفضل اتصالهم بقبائل أخرى ذات ألسن متغايرة ومقارنتهم لغتهم بلغتهم. بل إن هذه المقارنة بالذات هي التي تجعل شعباً من الشعوب يتفطن إلى أن له لساناً خاصاً»³.

وقد ورد مصطلح جغرافيا لسانية «géolinguistique»⁴ كصيغة مختزلة عن الجغرافيا اللسانية أو الجغرافيا اللغوية «géographie linguistique» لتعبر عن دراسة الفروق المحلية أو الإقليمية الخاصة بلغة ما، وهي التي تحدد اختلافات اللغات وفروقاتها في الخرائط الجغرافية⁵.

وعرفه كل من «اوزالد ديكر» و«جان ماري سشافير» في قاموسهما الموسوعي الجديد لعلوم اللسان بكونه: العلم الذي يراد به معرفة حدود الظواهر اللغوية سواء أكانت ظواهر صوتية أم ظواهر تتعلق باستعمال الألفاظ، وذلك بوضع مصور لغوي (أطلس لغوي) يبين المناطق اللغوية والجزر اللغوية⁶.

أما فيما يخص هذا اللون من الدراسة اللغوية في التراث العربي، فيذهب بعض الدارسين العرب المعاصرين إلى (أن من يدرس النشأة الأولى للنحو العربي يجد بوضوح أن بذور اللسانيات الجغرافية قد بدأ الأخذ بها منذ أن بدأ الخليل بن أحمد بوضع نظرية العامل على أسس اللغات أو اللهجات التي عدها نقية آنذاك، وقد تكون البذرة الأخرى لهذا العلم تكمن في الاندماج في مجتمع البصرة والكوفة ثم بغداد بين العرب وغير العرب، وبين الفقهاء والنحاة والمفسرين والفلاسفة والكلاميين من العرب وغيرهم، فتكونت بذلك إحدى أهم الأسس التي أثرت في توجيه الدرس اللغوي وفقا للتفاعل بين العلماء ورغبة كل واحد منهم في التأثير في غيره بحكم تخصصه. أما العامل الثالث الذي يعد بمثابة بذرة رئيسية في تكوين هذا العلم فهي المد العربي الإسلامي خارج حدود شبه الجزيرة العربية واعتناق أصحاب الحضارات الأخرى للفكر الإسلامي)⁷.

وقد تعزز في زماننا الاهتمام بهذا الاتجاه اللساني؛ ولا سيما في الشق المتعلق باللهجات وتوزيعها وانتشارها، واختلافاتها اللغوية، وفي علاقتها باللغات الإنسانية الفصحى/المعيار، ومما يستتبع ذلك العناية ببناء الأطالس الجغرافية اللغوية، وإنشاء معجمات متنوعة لألفاظ الحياة العامة للمجتمعات الإنسانية؛ لتتعدى وظيفة هذه المعجمات مجرد حصر الألفاظ إلى بيان طبيعة استعمال الألفاظ؛ لتعكس اللغة بذلك الملامح الخاصة للمجموعات البشرية المختلفة.

واللهجات حبل في تكوينها البنيوي وبعدها التداولي الاستعمالي؛ فتجود لدارسها بشق المعارف

الحياتية، وتعطيه رؤية الأفراد والمجتمعات وطريقة تفكيرها؛ وحتى تكون أبحاثنا اللسانية العلمية مسيرة للحركة العالمية، وذات قيمة موضوعية؛ فعليها أن تواكب سيورة الحركة الاجتماعية فننقل التصورات اللغوية الممارسة في ماضي الأفراد وحاضرهم بالبحث التطبيقي الميداني الذي لا يستصغر من الظواهر اللغوية الاجتماعية شيئاً قل شأنها أو علاصيتها في واقع الناس، وهو الدأب الذي لم يسلكه أجدادنا - للأسف الشديد- في أغلب الحالات، فاكثفوا بالرواية الشفوية في رصد الظواهر ونقل تجاربهم ومعارفهم، قضاع جانب كبير من كنوزهم المعرفية، ولم يبق من إرثهم المعنوي إلا النزر اليسير الذي لا يغني كثيراً الدارسين اليوم في أبحاثهم الاجتماعية والإنسانية.

منزلة ألفاظ الأطعمة

والأشربة في التراث اللغوي

حسبنا من أهمية هذا الجانب من الدرس اللغوي: أن ألفاظ الحياة العامة كانت أساساً متيناً في تكوين صرح الدرس المعجمي في التراث اللغوي العربي؛ ففي ظل الحضارة الإسلامية اتسع نطاق العناية بها ليشمل مختلف مجالات الحياة العربية، وتجاوزت دائرة الاهتمام بهذه الألفاظ علماء اللغة إلى علماء البلاغة، والرحلات والتاريخ والجغرافيا، والطب والصيدلة، والأصول والفقه وسواهم. وتأتي ألفاظ الأطعمة والأشربة في صدارة اهتمام الدارسين اللغويين العرب القدامى⁸؛ فقد خصت بمباحث وفصول مطولة ضمن مؤلفاتهم⁹؛ لتوفر مادة لغوية ثرية ومتنوعة؛ تعكس تنوع عاداتهم وأذواقهم في المأكل والمشرب، وتكشف عن التطور اللغوي والثقافي الحاصل في أبنية هذه الألفاظ ودلالاتها لا سيما بعد احتكاكهم بالشعوب الإسلامية.

وقد شاعت في التراث العربي تسميات الأطعمة والأشربة بحسب أنواعها، وأحوالها، وأوقاتها، وأذواقها؛ «فهاك: المأدبة، والوليمة، والعقيقة، والوكيرة، والخرس، والقرى، والتحفة، والوضيمة.

والإفطار، والفتور، والسحور، والغداء، والعشاء، والوقيلة»¹⁰، وإطلاق هذه التسميات في المنظور اللساني التداولي السياقي يصور أحوال المعاش المختلفة من نحو: اليسر والترف أو العسر والضيق في العيش، أو حالة الندرة والقلّة أو الرخاء والسعة في المأكل والمشرب، ثم إن شيوع هذه التسميات من جانب آخر يرسم صورة حقيقة عن طبيعة هذا المجتمع في جانبه الجغرافي بدوا كانوا أم حضراء؛ ولكل منهما طريقتة وأسلوبه في المأكل والمشرب من حيث الشدة واللين. وتجسد أخيرا ما تجود به بيئة المجتمع من خيرات؛ من حبوب، ويقول، وخضر، وفواكه، ورطب وألبان. ونجد في تتبع ألفاظ الأطعمة والأشربة في ظل الحضارة العربية الإسلامية علاقة أكيدة في الاستطباب والوقاية بها من الأمراض، «وقد جعلوا أطعمتهم وأشربتهم أوزانا محدودة، وأوقات معلومة»¹¹.

وإذا نظرنا في التراث اللغوي ضمن الحيز الجغرافي المغاربي نجد التناهي اللغوي لألفاظ الأطعمة والأشربة وتطورها في ظل الحضارة الإسلامية؛ وهو ما يصور لنا جانبا من طبيعة ثقافة المأكل والمشرب في المجتمع المغاربي القديم حيث «نجد أنه لم يغفل جانب الطبخ وأولى لهذا الباب أهمية كبيرة، فأبدع سكان المغرب العربي فيه؛ فاهتموا بأنواع الأطعمة التي تطبخ واستعملوا اللحوم بمختلف أنواعها، واهتموا بأساليب حفظها ونقلها إلى مختلف الأماكن، ودخلوا المطيبات التي تدخل في طبخ الأطعمة كالمح والزعفران وغيرها من المطيبات التي تضاف على الطعام نكهة مميزة، أما الحلويات والمعجنات فشكّلت قسما آخر من المطبخ المغربي. كما اهتموا بصناعة الأشربة بمختلف أنواعها»¹².

ولا يفوتنا في هذا السياق الإشارة إلى أحد المصنفات العلمية القيمة في التراث المغاربي التي نقلت لنا ألفاظ الأطعمة والأشربة؛ وهي الرحلة المشهورة بـ«تحفة النظائر في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار» للرحالة المغاربي ابن بطوطة (1325م - 1377م)¹³، حيث ظهر غنى هذه الرحلة بهذا الجانب من الألفاظ،

لكونه يمس جانبا يتكرر ذكره كثيرا في رحلات ابن بطوطة: فهو يمس حاجة ضرورية للإنسان لاستمراره في الحياة، كما أن الشعوب التي شملتها الرحلة تختلف عاداتها في الأكل والشرب، والمأكول والمشروب، وقد بينت الرحلة «الأثر اللغوي لتلك المفردات وإسهامها في الكشف عن التطور المستمر للغة العربية في جانب الألفاظ والمعاني. فهي تكشف عن عدد وفير من الألفاظ العربية المولدة، أو الدخيلة على العربية من إحدى لغات البلاد التي تحدث عنها ابن بطوطة، كما أنها تكشف عن معانٍ جديدة عبر عنها في الرحلة بألفاظ عربية»¹⁴. وما يهمنا في ألفاظ الأطعمة والأشربة التي ذكرت في هذه الرحلة تلك التي ترتبط بالمغرب العربي؛ فكثير من التسميات السائدة إلى اليوم تعود إلى تلك الحقبة؛ وإلى حقبة أسبق عنها زمانيا.

ومع هذه الأهمية البالغة التي يمكن أن تمثلها ألفاظ الأطعمة والأشربة للدارس اللغوي وغيره؛ فيمكن النظر اليوم إليها بوصفها تعبيرا عن مستوى الرقي الثقافي والاجتماعي الذي بلغه إنسان هذه المنطقة في مساره التاريخي. مع ما تعاقب من دول وإمارات في حيزه الجغرافي. لتكشف عن تطور نظامه الغذائي للإنسان وعلاقتها بالتغذية، والطب، والأطباق الشعبية، والقضايا الثقافية والعرقية وسواها. فلم تحظ هذه الألفاظ بدراسات علمية جادة مرتكزة على الأسس المنهجية العلمية المعاصرة مثل: الإحصاء، والمقارنة، والتأثيل (البحث في أصل الكلمة وجذورها). إذا استثنينا عددا قليلا من الأبحاث الجادة؛ وهي في أغلبها فصول ضمن كتب جامعة أو مقالات علمية محكمة¹⁵.

من هنا بدا لي طرح التساؤل عن هذا الموضوع وجيها، والحاجة الماسة إليه أكيدة؛ ومن ذلك: هل هناك ثراء وتنوع في السجل اللغوي لهذا النمط من الألفاظ في الاستعمال المحلي؟ وما أصول ألفاظ الأطعمة والأشربة في منطقة الشرق الجزائري؟ وما علاقة هذه الألفاظ باللغة العربية الفصحى؟ وما هي الدلالات اللغوية والاجتماعية لهذه الألفاظ في

حضوره الاجتماعي وزخمه الثقافي المقترن بالطبيعة المشبعة بالثروات المتعددة (لا سيما ثروات النبات، والحيوان)؛ وهو ما حقق الوفرة في المأكّل والمشرب؛ وانعكس في ثراء تسميات المطبوخ والمشروب وتنوعها؛ هذه التسميات التي نجدها في جانبها اللغوي الاثنوغرافي والفلكلوري مرتبطة بضروب من التفكير اللغوي لتعبر عن عادات وتقاليده المجتمع المحلي بالشرق الجزائري ومناسباته المختلفة من نحو: الأعياد الدينية، والأفراح والمناسبات والأعراس، أو في الأعياد الطقوسية المرتبطة بالطبيعة ومظاهرها المختلفة مثل: رأس السنة، وقدم الربيع، أو مواسم الحصاد والزرع (التويضة)، أو أطعمة الاستسقاء ونزول الأمطار (الزردة) وسواها. فكل هذه المواقف التواصلية الاجتماعية المهمة ما يناسبها من أطعمة ومشروبات؛ لها تسمياتها المخصوصة المعبرة عنها.

والبحث في الأصول اللغوية لهذه الألفاظ ودلالاتها يكشف للدارس عن طبيعة المجتمع المحلي بهذه البيئة الجغرافية، وما تجود به من خيرات يرتبط كل منها بموسم معين، وعلى هذا الأساس فهناك أطعمة وأشربة كثيرة يكثر شيوعها وتحضيرها في أوقات معينة لارتباطها بمواسم معينة؛ لتقل في مواسم أخرى. سواء تعلق الأمر بالخضر أو الفواكه (من مثل: مواسم جني القمح، أو الشعير، أو الزيتون، أو جمع عسل النحل) أو غيرها.

أما جذور هذه الألفاظ فمنها ما يعود إلى اللغات الأم للجزائريين (الأمازيغية والعربية) وهو الغالب الأعم؛ ومنها ما هو واقع تحت تأثير من الوافدين التركي أو ما تركه الاستعمار الفرنسي في الماضي القريب من أثر مباشر في بعض التسميات المحدودة.

واعتقد -كما ذهب إلى ذلك بعض الدارسين- إلى أن (الحقيقة الغائبة عن كثير من الناس في مجتمعنا وفي مجتمعات عربية أخرى - ولا سيما خاصة الخاصة من أهل العربية - هي أن ألفاظا ومصطلحات كثيرة تخص مجالات الحياة اليومية للفرد بما فيها ألفاظ الأطعمة والأشربة ذات أصول عربية فصيحة، فهي إما أنها مستعملة استعمالا

فصيحيا كما وردت على ألسنة العرب الأقحاح وروتها كتب اللغة ومعجماتها. وإما أن تطورا ما من التطورات التي تصيب اللغة قد أصابها فوقع فيها الخراف لكنه لم يبعدها عن أصلها الفصيح وبقيت تؤدي وظيفتها الأصلية بالدلالة نفسها، أو أنها تطورت دلاليا من مجال إلى مجال آخر لحاجة مستعملها وظروف المجتمع الذي استعملت فيه. لأن اللغة -كما ذكرنا- كالكنز الحي تتطور وتتغير كما يتطور الفرد المستعمل لها في ذات المجتمع¹⁷.

فعلى إذا أن نعيد القراءة في مدى قرب كثير من ألفاظ الأطعمة والأشربة من العربية الفصحى، والتي قد يحملها الذي يجهلها على أنها من غير الفصحى وأنها بعيدة كل البعد عن جذورها الأصلية. وهذا ما يحملنا على الدعوة إلى التأسيس لأطلس لغوي لمثل هذه الألفاظ؛ وفي المبحثين التاليين سأعكف على إعطاء نماذج لألفاظ الأطعمة والأشربة هي في جانب كبير منها من العامي الفصيح.

تأصيل بعض ألفاظ الأطعمة

ودلالاتها اللغوية والاجتماعية

جانب من ألفاظ الأطعمة :

تشتهر منطقة الشرق الجزائري بسجل لغوي يتصف بالثراء بأبنية ألفاظ الأطعمة والأشربة وتنوع حقولها الدلالية؛ وقد تطور هذا السجل، وتنامى مع مرور الأيام وتعاقب الأحوال؛ احتفظ بأصالة الماضي وعبق الحاضر. ليعكس لنا هذا السجل اللغوي طبيعة المأكولات والمشروبات التي اشتهرت بها المنطقة في الماضي والحاضر، والتي تتنوع بتنوع المناسبات والأعياد، يكشف عما يتمتع به إنسان المنطقة من ذوق رفيع، ويصور تقنن أنامل المرأة في الطبخ وإعداد الحلويات والمشروبات؛ ويكشف عن حسن تدبيرها في مواكبة سيرورة الحياة اليومية؛ وما تجود به الطبيعة من خضر وفواكه موسمية؛ تتمتع بها المنطقة طوال السنة. وسأحاول فيما يأتي عرض بعض هذه الألفاظ وما تتصف به من دلالات لغوية واجتماعية:

المطبقة، كسرة الرخساس، كسرة المطلوعة، وكسرة الشعير (وتسميها بعض المناطق الرغدة)¹⁹، كسرة الشحمة، كسرة الرقاق، كسرة الملال (كانت في الماضي: وتطهى في الرماد الذي أخدمت ناره لتوها).

(3) السفنج أو الفطائر²⁰

لفظ لأكلة تحضر بمخلط الدقيق والملح والخميرة والماء الدافئ، ويترك الخليط للاختمار مدة، ثم يقسم إلى كويرات صغيرة تخبز وتقلي ثم تغمر في العسل، تقدم هذه الأكلة كقطور في الصباح، ويتهج الأطفال بتناولها في الجلسات الأسرية

(4) الكسكي

لفظ لطعام رئيس في منطقة الشرق الجزائري، وقد أشار بعض النارسين إلى أن هذا اللفظ «الكسكسو» (هو طعام أهل المغرب العربي من طرابلس الغرب إلى المغرب؛ قال التازي يبدو أن ابن بطوطة أول من استعمل هذا اللفظ بهذه الصيغة «الكسكسو»، لكن الحقيقة أن ابن بطوطة لم يكن هو أول من استعمل ذلك اللفظ بل إن ابن رزيق التجيبي في القرن السابع الهجري (في حدود 640هـ) قد ذكر ذلك الطعام باسم «الكسكسو»؛ وفصل طريقة طبخه وأنواعه المتعددة)²¹.

وإذا كان الكسكي له هذا التاريخ الطويل في شمال إفريقيا؛ حتى جعله بعضهم علامة في حياتهم مميزة لمعاشهم، فإن الفاظه تتعدد وتنوع بحسب طريقة إعداد وطهوه؛ ومن أهم ألفاظه الشائعة في منطقة قالمة والشرق الجزائري: البروشة، والمسفوف، المقتول، المحمص، العيش بركوكش (وينطق في بعض المناطق بركوكس)، وبمغلوث، والمسفوف المحور، وسأعرض هنا للتوعين الأخيرين:

- لفظ المسفوف المفسور كسكس رقيق يفور يزداد إليه الزبيب والتمر والزبدة والعسل والرمان ويزين بالمكسرات



(1) الشخشوخة

لفظ لأكلة شعبية مشهورة في الشرق الجزائري، تطبخ في المناسبات كالأعراس والأعياد، وهي عبارة عجينة من القمح اللين والماء والملح. وللشخشوخة أنواع، ومن ذلك: شخشوخة الظفر، وشخشوخة الفول، وشخشوخة القرامس، والشخشوخة المورقة، والشخشوخة الرزام، والشخشوخة الطامضة، وشخشوخة الشواط، وشخشوخة الرفيس. وتشتهر منطقة قالمة في هذه الأنواع بـ

- شخشوخة الظفر: دقيق وماء وملح تخلط لتكون عجينة طرية تخبز كالكسرة وبعدما تطهى تقطع مستطيلات ثم تقطع بالظفر مربعات صغيرة وتفسر ثم تقدم مع المرق

- شخشوخة الفول فول مفور يضاف إليه شخشوخة الظفر، وتكثر هذه الأكلة في موسم جني الفول في منتصف الربيع.

(2) الخبز¹⁸:

لفظ لطعام رئيس في عموم الجزائر؛ وفي التعبير اللهجي المحلي نستعمل لفظة مرادفة لها «الكسرة» ومن ألفاظ أصنافه المشهورة كسرة الدار، كسرة

مجاله الدلالي فأصبح يطلق على أصناف من الأطعمة الرفيعة التي تقدم في المناسبات الخاصة والأفراح.

ومن الفاظ أصنافه: طاجين العنب، وطاجين الزيتون، وطاجين التفاح، وطاجين الشواء، وطاجين الإجماص، وطاجين العين، وطاجين الخوخ، وطاجين السفرجل، وطاجين شباح الصفرا، وغيرها²³.

(7) الثريّة

من الفاظ الأطعمة الشائعة في منطقة الشرق الجزائري اعتبر الثريد طعام العرب وسيد الأطعمة، و«الثريد من الثرد وهو الهشيم والفت والكسر، ومنه قيل لما يهشم ويبيل بالمرق وغيره ثريداً، وإذا كانت كلمة «المرق» تفيد الشيء الذي يمرق من اللحم، فإن «غيره» تحيل على شيء آخر يثرد به الخبز، فكما كانت العرب تصنع الثريد من اللحم وعراقه والقديد، كانت تعالجه بالزيت والسمن وتتخذه من التمر ولعلها ثرد الخبز بالزيت زمن الشدة»²⁴

(8) البسيسّة

نوع من الحلوى من دقيق القمح والحمص المقلين والسمن أو الزيت والعسل، وأهل تلمسان ينطقونه (لبسس) يسكون الميم، أما البسيسّة فلغة أهل الشرق الجزائري كقسنطينة وضواحيها، وفي الأوراس تعرف هذه الحلوى باسم (الزير)، وتقدم في الغالب عندهم للمرأة النفساء، ومنه أيضاً: بسيسّة الشعير المعروفة باسم (المرمن)، والكسرة لبسسّة، أما الطعام الذي يقدم للمرأة النفساء في العريّة فيسمى الخرسة²⁵، وهو لفظ عامي فصيح²⁶

(9) القلية

من الفاظ الأطعمة التي يكثر استعمالها في منطقة قالمة والشرق الجزائري، وقد تعددت أصنافه في وقتنا الراهن؛ وهي من العامي الفصيح جاء في



- لفظ كسكس بمغلوث: (ويميل لونه إلى الأحمر الذي يشوبه سواد) وهو لفظ فصيح على وزن مفعول من الغلث: (و) الغلثُ خلط البُر بالشّعير²².

(5) لغرايف أو البغريز

لفظ لأكلة تقدم بالأخص في المناسبات السارة المختلفة، وهي عبارة عن دقيق وماء وخميرة، تطهى في «طاجين لمسرح - آلة طهي»، ثم تضاف إليها الزبدة الذائبة، والسكر أو العسل.

(6) الطاجين:

آلة من آلات الطبخ، وهو المقلّي الذي تطيب فيه أنواع الكسور كالحرشاية، والمطلوع، والشخشوخة وغيرها، كما تقلّى فيه الحبوب كالقمح، والشعير، والحمص، ويسميه بعض الناس (الفراح)، وهو نوعان: نوع يصنع من الحديد وهو حديث، ونوع آخر يصنع من الفخار

ومصطلح الطاجين دخيل في العريّة من اللغة الفارسية، وقد إلى الجزاء رمع الفاتحين الأوائل وبقي مستعملاً في السنة الناس حتى يومنا هذا، ولكن العامة لم تكتف بالاستعمال الأصلي بل وسعوا



في ماء القدر على أن ينضج، ويحرك بها الدقيق في القدر تحريكاً، حتى ينقلب ما في القدر ولا يبقى شيء منه إلا القلب عندما ينضج الماء، ويضاف له السكر والزبدة (الدهان) وتقدم في أوقات معلومة مثل أيام البرودة في الشتاء.

(11) الرفيس

لفظ لنوع من الطعام التقليدي؛ وهو من الفاظ الأطعمة العامية الفصيحة³⁰، وهي طعام يتم تحضيره بالسعيد المتوسط الذي بعد التحميص في المقلاة يخلط بالتمر المعجون (الغرس) المنزوع من النواة وكل الشوائب، مع إضافة الزبدة أو الدهان، لنحصل على الرفيس في شكل قطع عجينة حلوة المذاق؛ هذا الطعام الذي يقدم في المناسبات؛ كالأعراس والختان، وفي الأعياد، ولأعراس الضيوف.

(12) الكليلة

لفظ لنوع من الأطعمة التقليدية المشتقة من الحليب؛ ويتم إعدادها بوضع كمية من اللبن في قدر يطهو لمدة من الزمن ثم نضعه في قطعة قماش رقيقة ولقوم بعصره، وهكذا نتحصل على مادة متماسكة تسمى الكليلة، يجفف، ويحفظ ليتم أكله في أوقات معينة من فصول السنة.

كتب اللغة «القلية: من قلوت الشيء، وقليتته: إذا شويته مع ندوة»²⁷

10 الجاري (الحريرة)

حساء يتخذ من ديشيش القمح عندما يكون فريكا، أي قبل أن ينضج، ويخلط مع اللحم والطماطم وبعض البهارات. ويشيع استعماله في الشرق الجزائري إذا لا يخلو زيت في شهر رمضان من حساء الجاري. وعن فصاحته يقول الدكتور عبد المالك مرناس: «إننا نرى أن هذا الإطلاق عربي فصيح لا غمزة فيه والاسم يدل على المسمى من حيث الاشتقاق اللغوي». ورغم أن مصطلح (الجاري) عربي البناء، فهو من الألفاظ المولدة التي مكن لها الاستعمال الاستمرارية، لأن «المصطلح الذي يلقي القبول والاستعمال من قبل الجمهور هو الذي يحظى بالبقاء والاستمرار». والجاري أنواع، منه جاري دويقة، وجاري لسان العصفور، وجاري مرمز، كما هو الحال في المشرق العربي ولكنهم يستعملون مصطلح الحساء، وهو عربي فصيح أيضاً²⁸.

(11) العصيدة

من الفاظ الأطعمة التقليدية العامية الفصيحة²⁹؛ والعصيدة دقيق يلت بسمن ويطحخ

من ألفاظ أسماء الجبن التقليدية التي تحضر من اللبن الذي يقطر من الماء لتزول منه الحموضة المفرطة، وتضاف له بعض البهارات ليصبح مذاقه متميزاً بشيء من الحموضة.

هذه الألفاظ - وسواها مما لم أذكره حصراً - ذات دلالة مميزة في المواقف الشعبية الاجتماعية المختلفة؛ إذ لكل منها رمزيتهما التواصلية؛ من نحو؛ قدوم الضيف، أو عودة الغائب، أو زاد المسافر في سفر الطويل، أو إعلان الزفاف، أو فقد عزيز، أو ازدياد مولود، أو نجاح الولد والبنت، أو تحقيق أمنية من الأماني فكل هذه المواقف الشعبية الاجتماعية أكلاتها المميزة ونكهتها الخاصة.

ويمكن أن نضيف إليها هنا بإيجاز هذه الألفاظ: العصبان، والروينة (الزميطة)، المقرطقة، والفطير، والمحاجب، والمريش، والمسمن، الهريسة (نوع من الحلوى)، الأبراج وغيرها بألفاظ متنوعة كثير منها أقرب إلى العربية الفصحى.

تأصيل بعض ألفاظ الأشرية ودلالاتها

ألفاظ الأشرية لا تقل منزلة عن ألفاظ الأطعمة في التواصل الاجتماعي اليومي في المجتمع المحلي بمنطقة الشرق الجزائري، والمتصفح للسجل اللغوي لألفاظ الحياة الاجتماعية؛ يجد التنوع في ألفاظ الأشرية الواسعة الاستعمال؛ وهي تعبر في دلالتها اللغوية المباشرة عن السياق الاجتماعي للأفراد؛ فمن ألفاظ الأشرية ما يدل على المعاش وسد الرمق للجائع، ومنها ما يشرب في جلسات المتعة ولحظات الفرح والاجتماع الأسري أو في مجالس الأصدقاء...

وقد تطورت ألفاظ الأشرية مع مرور الوقت؛ ففي الماضي القريب كانت الأشرية معبرة عن حياة البداية ومصادرها الطبيعية النقية، مما يأخذ من الطبيعة مباشرة كشرب العسل، ومشتقات الحليب كاللبن، والحليب الرائب، أو تلك التي جلبها

المجتمع المحلي من المجتمعات المجاورة أو من أماكن أخرى بعيدة؛ من نحو، القهوة التي كانت في الماضي تجلب خضراء ثم تقلى في البيوت، والشاي الأخضر والأحمر، الذي يفضل عادة أهل المنطقة شربه مع المكسرات كالفول السوداني، واللوز، والجوز. ومن أهم ألفاظ الأشرية التقليدية السائدة في المنطقة:

(1) العسل:

من أهم ألفاظ الأشرية الشائعة منذ قديم الزمان في المنطقة؛ ويشيع بالأخص عند من يربون النحل، ويقطنون في المرتفعات وأعالي الجبال أو أطراف الانهار والمنايع المائية؛ حيث تسهل تربية النحل ويكثر الثبب والزهر واخضرار الشجر طوال السنة، وتبدو قيمة هذا اللفظ في بعده العقدي، وفي الاستطباب به من كثير من الأمراض؛ وقد زادت الحاجة إليه في العقود الأخيرة؛ مع ما كشفه الطب الحديث من مزاياه الطبية.

(2) اللبن:

من ألفاظ الأشرية الاساسية التي كانت ولا تزال شائعة في المنطقة؛ ويكثر تناول هذا الشراب في القرى والمدن؛ منذ قديم الزمان؛ «وقد كان يستعمل من قبائل بلاد المغرب العربي عصري المربطين والموحدين»¹؛ ومن الألفاظ التي تشيع تسمية اللبن بها في بعض مناطق الشرق الجزائري «الشنيّة».

(3) الرُب:

من ألفاظ الأشرية التي كانت شائعة في الماضي القريب في كثير من مناطق الشرق الجزائري؛ وهو عبارة عن «عصارة الفواكه المطبوخة بالسكر، ويستعمل هذا النوع من الأطعمة في الجنوب، كبسكرة وسيدي عقبة» اعتقد أن هذا مثال فقط من الباحث؛ وهو معروف في الماضي في أغلب مناطق الشرق إلى أقصى الحدود مثل تبسة، وسوق أهراس، والطارف»، ويحضر بوضع حبات التمر في قليل من الماء على نار خفيفة حتى تتحلل التمرات، ثم يصفى الخليط ويعصر ويعاد مرة ثانية على النار حتى يعقد، ثم يحفظ الرب في مكان بارد، ويتناول في



أي وقت من الأوقات³².

ومصطلح الرب لفظ عربي فصيح، ذكرته كتب اللغة ومعاجمها، فقد ورد في اللسان: «الرب: ما يطبخ من الثمر، وهو الدبس أيضا والرب: الطلاء الخالروقيل هو دبس كل ثمرة، وهو سلافة خثارتها بعد الاعتصار والطبخ، والجمع الربوب والرباب»³³.

(3) عصير النخلة (اللاقي)

عصير النخلة هو من الخيرات التي يجود بها النخيل ويعرف في اللهجة العامية بالشرق الجزائري باللاقي «يكتب بالأجنبية: LAGMI» ويسمى باللغة الأجنبية (jus de palmier) من الفاظ الأشرية التي كانت شائعة إلى الماضي القريب بالمناطق الجنوبية بالشرق الجزائري (جنوب محافظتي تبسة، وخنشلة، ومحافظتي بسكرة، والوادي)³⁴.

وإجمالاً فالفاظ الأشرية سجل لغوي حافل بما تزخر به المنطقة من أشرية طبيعية، أو بما وفدهم الحركات التاريخية مع الهجرات الاجتماعية التي استوطنت بالمنطقة، وجلبت معها عاداتها وتقاليدها من المشروبات وطريقة إعدادها

خاتمة

يمكن أن نخلص في الختام إلى عدد من الاستنتاجات من أهمها :

● في اللسانيات الجغرافية: تبدو اللغة بوصفها انتماء جغرافياً، والمكان شأنه شأن اللغة هوية وانتماء للفرد والمجتمع

● تعاضل أهمية اللسانيات الجغرافية في وقتنا الراهن من حيث أنها بحث علمي ميداني يتوخى الحفاظ على لغات الأمم والشعوب ولهجاتها، والفرق اللغوية المميزة لها؛ من خلال وضع أطالس لغوية علمية ذات قيمة حضارية

● من أبرز ما تهتم بها الأطالس اللغوية المعاصرة: جمع وتدوين الفاظ الحياة الاجتماعية عامة التي يكثر شيوعها في الاستعمال اللغوي اليومي، وتأتي الفاظ الأطعمة والأشرية في صدارتها.

● حفلت منطقة الشرق الجزائري منذ قديم الزمان بهذا النمط من الألفاظ ذات القيمة التواصلية في التفاعل الشعبي والاجتماعي العام.

● قدمت الدراسة إطلالة بسيطة على أهم الألفاظ الشائعة بالمنطقة لتحسيس بأهميتها في مجال البحث اللغوي الاجتماعي، وسعيًا إلى بناء أطالس

لغوي جامع لهذه الألفاظ.

القديمة والحديثة؛ وهو ما دعاه إلى بيان العامي الفصيح منها، والتأكيد على أهمية الكشف والتنقيب عن صيغ الفصيح وتراكيبه في تعابيرنا اللهجية المحلية.

* تتأسس بألفاظ الأطعمة والأشربة الروابط المتينة بين شعوب المنطقة، وتحافظ من خلالها هذه الشعوب على الصلات الثقافية الحميمة في إطار انتماء حضاري واحد.

* تتباين بعض ألفاظ الأطعمة والأشربة في منطقة الشرق الجزائري في الخصائص الصوتية والمعجمية عن باقي مناطق الجزائر، وعلى العكس ربما يكون توافقها جليا في بعض الألفاظ ليمتد إلى البلد الشقيق المجاور «تونس».

* وقد تبين للباحث ما لهذه الألفاظ العامية من صلات شديدة باللغات الأم للجزائريين؛ ومن ذلك اللغة العربية الفصحى ولهجاتها العربية

الهوامش

الوعر، مجلة التراث العربي، العدد 104، كانون الأول 2006، دمشق، سوريا، ص 188.

8 - من المؤلفات التي ذكرها - مثلا - صاحب الفهرست ضمن 'فصل الكتب المؤلفة في الطبخ': كتاب الطبخ، للحارث بن بسخر، كتاب الطبخ، لإبراهيم بن المهدي، كتاب الطبخ لابن مسويه، كتاب الطبخ لإبراهيم بن العباس الصولي، كتاب الطبخ، لحي بن يحيى المنجم، كتاب الطبخ، لمخيرة. كتاب الطبخ، لأحمد بن الطيب، كتاب الطبخ لجحقة... للتوسع ينظر: الفهرست لابن النديم، دار المعرفة، د.ط، د.ت.ط، بيروت، لبنان، ص 440

9 - اكتفي هنا بالإشارة إلى الفصل الوارد في كتاب فقه اللغة وأسرار العربية تحت مسمى 'في الأطعمة والأشربة وما يتسببها'؛ وقد ضمنه عدة مباحث من أهمها: في تفصيل أطعمة العرب، فيما يخص الخلط من الطعام والشراب، في تفصيل أحوال الغصيدة، في تفصيل أحوال اللحم المشوي، في معالجة اللحم بالودك، في أوصاف الخبز، في الطعوم سوى الأصوب وهي الخلوة والمرارة والخموضة والملوحة، في ترتيب أحوال اللبن وتفصيل أوصافه... للتوسع ينظر: فقه اللغة فقه اللغة وأسرار العربية، للثعالبي، تح: يحيى مراد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط01، 2009، القاهرة، مصر، ص 192.

10 - ينظر: فقه اللغة فقه اللغة وأسرار العربية، للثعالبي، مصدر سابق، ص 192.

11 - هذا ما أشار إليه ابن خلدون في مقدمته في الفصل التاسع والعشرين في سياق شرحه للحديث النبوي: الجامع للطب وهو قوله صلى الله عليه وسلم: [المعدة بيت الداء، والحمية رأس الدواء، وأصل كل

1 - الجغرافيا اللغوية وأطلس "يرجستراسر"، رمضان عبد التواب، مجلة مجمع اللغة العربية، ج 3/، مايو 1976، القاهرة، مصر، ص 119.

2 - Dictionnaire de linguistique, jean DU-BOIS, Larousse, 2002, paris, France, p.218

3 - دروس في الألسنية العامة، فرديناند دي سوسير، تر: صالح القرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1985 تونس، ص 285.

4 - On appelle géolinguistique l'étude des variations dans l'utilisation de la langue par des individus ou des groupes sociaux d'origines géographiques différentes. Le mot géolinguistique est ainsi la forme abrégée de GÉOGRAPHIE LINGUISTIQUE Dictionnaire de linguistique, jean DUBOIS, 221

5 - ينظر: اللسانيات الجغرافية وأثرها في توجيه دلالة الكلمات القرآنية، الجودي مردمي، مجلة الأثر، العدد 42، جوان 2015، ص 26.

6 - ينظر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، أوزالد ديكنو، جان ماري سشافير، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط01، 2007، الدار البيضاء، المغرب، ص 127.

7 - التفكير اللغوي عند الجغرافيين والرحالة العرب في ضوء اللسانيات الجغرافية المعاصرة، مازن عوض



عادات الزواج وتقاليده في الماضي «دولة الإمارات العربية المتحدة» الجزء الثالث: عادات حفل الزواج في الماضي

د. بدرية الشامسي - كاتبة من الإمارات

حفل الزفاف في الماضي

في الماضي كان يقام أكثر من حفل للزواج، ويصف أحد الإخباريين الاحتفال بيوم العرس فيقول: «يقام في البداية الحفل في بيت العريس (رزيق وعيالة) أي تعزف الفنون الشعبية ويطبخ الطعام ويوزع، حيث يطبخ الطعام أمام بيت المعرس أو في أي مساحة من الأرض خالية قريبة من بيت أهل العريس، ويوزع الطعام على الجيران. ونهاية الأسبوع يُنقل الحفل إلى بيت العروس ويكون عادة يومي الأربعاء والخميس. فيوم الأربعاء يعرض (حاضر)، (زهبة) جهاز العروس، على المدعوات ويصاحب ذلك غناء ودق من قبل الفنون الشعبية التي تنتقل من بيت العريس إلى بيت العروس لإكمال الحفل، ويوم عرض جهاز العروس يولم للمدعوات وليمة، ويوم الخميس يُعد طعام الإفطار ثم يطبخ طعام الغداء ليوزعه أهل العروس على جيرانهم وفي المساء تعزف الفرق الشعبية حتى أذان المغرب، وبعد المغرب يواصلون الغناء والعزف حتى موعد أذان

العشاء يقدم لهم وجبة العشاء ثم تزف الفرق الشعبية العريس إلى بيت العروس ويجلس في (الجلة) أي الغرفة المعدة لزفاف العروسين حتى موعد الزفاف.

وعادة ما يستمر حفل الزفاف من 3 إلى سبعة أيام. والبعض يستمر الحفل عندهم لمدة ثلاثة أيام والبعض يوم واحد فقط. كل حسب ظروفه ومقدرته. وعادة يقدم الطعام قبل العرس بيوم أو يوم العرس ويوزع الغداء على الجيران، كذلك يوزع في الصباح (الهريس والنخيل) ويقدم الطعام لجميع أفراد الفريج أي كل المدعوين. أما الطعام المقدم في يوم الاحتفال بالزفاف فيصنف لنا طريقة إعداده أحد الإخباريين المتخصص في تجهيز ولائم وطعام الاعراس فيقول: «يطبخ طعام العرس أمام بيت أهل العريس لو كان هناك أرض فضاء، أو في (حوضة) قريبة من بيت أهل العريس لو كان بيت أهل العريس في (سكة ضيقة) زقاق ضيق لا يمكن الطبخ فيها وهي أرض فضاء لا يُقام فيها بناء، أو يتم طبخ الطعام في بيت أحد جيران بيت العريس إن كان لديهم (حوي عود) أي فناء منزلهم كبير وواسع يمكن أن يتم الطبخ فيه، خاصة أن البيوت في السابق متصلة ببعضها البعض ومتقاربة، أما سكان المناطق البدوية فيكون الطبخ في الصحراء في المناطق القريبة من منازل العروسين. يعد الطعام بأن تجهز حوالي 10 - 20 ذبيحة. وعادة ما يذبح سكان البيئة الساحلية الأغنام والبقرة، أما سكان المناطق البدوية فيذبحون (الحوار) وهو ابن الجمل، أما سكان المناطق الجبلية فعادة ما يذبحون الماعز. ويكون عدد الذبائح بحسب مقدرة أهل العريس وحسب عدد المدعوين الذين قد يأتون من كل المناطق، فمثلاً إذا كان حفل الزفاف لعائلة مقتدرة أي تجار ولهم علاقات كثيرة يزيد عدد الذبائح. وإذا كان عدد المدعوين قليلاً قل عدد الذبائح. وفي العادة كان في الفريج (الحي) أناس من أهل الحي متخصصون في الذبح يطلق عليه أسم (قصاب) فيأتي حوالي 3-4 رجال من القصابين، توضع خشبتين في ذاك الفناء لتعليق الذبائح وتُفرش بجانبها السجاجيد المصنوعة من سعف النخيل ليوضع عليها اللحم بعد أن ينتهي القصاب من سلخ الذبيحة، يأتي بعد ذلك دور

الطباخين الذين يأخذون اللحم ويغسلونه وينظفونه ثم يبدؤون بطبخه، ثم يأتي دور النساء اللاتي يقمن بإعداد (الحشو) وهو الخلطة المكونة من: البصل، والزبيب، (والنخي)، وهو الحمص المطبوخ، وغيرها من بهارات مختلفة. وهذه الخلطة توضع على الرز واللحم أثناء تقديمه. حيث يغسل البصل ويقطعنه ويغسل الزبيب والنخي ويجهز كل شي. ومن فجر يوم العرس يبدأ الطباخون بطبخ اللحم وتجهيز الأرز الذي يكون بكميات كبيرة حسب عدد القدور التي تُعد، فيُغسل الرز بسلال كبيرة مصنوعة من سعف النخيل (الجقران). وما أن يحين موعد الغداء حتى تكون كل القدور جاهزة للتقديم، ويبدأ تعاون أهل (الفريج) الحي بفتح أبواب بيوتهم لضيوف أهل العريس بأن يتوزعوا في كل البيوت المجاورة، ويبدأ غرف الغداء فمجلس فلان يتسع لعشرة أشخاص ومجلس فلان لعشرين ومجلس فلان أكبر قد يتسع لخمسين شخصاً. وهكذا تفتح كل بيوت أهل (الفريج) الحي للمدعوين وكأن العرس عرسهم ويبدؤون في ملء الصواني وتوزيعها على البيوت حيث يتولى أحدهم عملية توزيع الطعام على البيوت بشكل منظم فيُرسَل لكل بيت عددًا من الصواني حسب عدد الضيوف الجالسين فيه. ويُقدم مع العيش واللحم أيضاً، الهريس والنخيل كوجبة صباحية أو في المساء. ويكون تكلفة إعداد الطعام وتجهيزه على حساب العريس. أما صباح يوم العرس فيقيم أهل العروس طعام الإفطار (الريوق) للمدعوين من أهل العريس وكذلك طعام الغداء، وبعد الغداء يغادر أهل العريس، ويبقى العريس مع عروسه في بيت أهلها من 4 إلى 7 أيام ثم تُنقل العروس إلى بيت زوجها. وبهذه المناسبة لا يُزيّن بيت العروسين وذلك لأن في تلك الفترة من منتصف القرن الماضي لم يكن هناك كهرباء في البيوت إلا في بيوت الأسر المقتدرة وكانت مولدات الكهرباء تعمل لفترات محددة كما ذكر أحد الإخباريين وكان اعتماد الجميع على ضوء (الفر) وهي فوانيس تُشتغل بالقاز، ثم ظهرت بعد ذلك (التريكات) وهي تعمل بالقاز أيضاً لكنها أكبر حجماً من (الفر) وكان البعض يُعلق تلك الفوانيس أمام بيت العريس والعروس والبعض يُعلقها في الفناء

الذي يُقام فيه الاحتفال، كما يعتمد البعض على ضوء النار التي تستخدم للطبخ، وكان الأغلبية يختار منتصف الشهر ليوم الزفاف فيكون نور القمر مضيئاً في السماء. وعادة ما يتحمل العريس تكاليف العرس، أو يتحمله والده إذا كان مقتدراً. ويستمر الاحتفاء بالعروسين بعد انتهاء حفل الزفاف من قبل ذويهم لعدة أيام.

إحياء حفل الزفاف في الماضي

كان يحيى حفل الزفاف الفرق الشعبية المتمثلة في فرقة العيالة، والمكواة، والمالد، والآله، والرزيق، والتدبة، واللقية (انظر الملاحق) حسب البيئات والمناطق حيث تعزف الفرق الشعبية في البداية أمام بيت العريس لمدة ثلاثة أيام ثم تنتقل إلى بيت أهل العروس فتعزف يومي الأربعاء والخميس. حيث تعزف الفرق الشعبية يوم الأربعاء في بيت العروس بمناسبة عرض جهاز العروس ويوم الخميس يبدأ العزف من العصر حتى بعد المغرب، ثم تزف الفرقة الشعبية العريس إلى بيت العروس، ثم يتعشون ويغادر الجميع. أما في البيئة الجبلية فحفل الزفاف يختلف قليلاً عن ذلك. فالشوح ينقسمون إلى قسمين: سكان الجبال ويسمونهم (البداه). والقسم الثاني هو مجتمع الشوح سكان المدن والموانيء الساحلية وهم (الحضر). فإن عادات الزواج تختلف اختلافاً كبيراً بين (البداه) سكان الجبال، والشوح (الحضر) سكان المدن. إلا أن الأصول والقواعد والأعراف الشحية الأصلية تتشابه وتتطابق².

ومن مظاهر وعادات احتفالات العرس عند الشوح سواء الحضر أو أهل الجبل (البداه) هو أن يركض العريس، عند اقترابه من بيت العروس، حيث يخرج في موكب مشياً على الأقدام وهم يقرعون الطبول ويؤدون الرقصات الشعبية ويلعبون لعبة السيف برميها عالياً في الهواء ثم التقاطه قبل أن يقع على الأرض. إلى أن يصلوا إلى مسافة قريبة من بيت والد العروس. وهنا يتوقف الموكب لتبدأ ركضة العريس، حيث يركض بأقصى سرعة من مكان توقف الموكب إلى بيت والد العروس، وقد يركض معه مجموعة

من الشباب المشجعين، وعلى العريس في تلك الأثناء أن يصل بسرعة إلى باب بيت والد العروس ويدلف بسرعة دون أن يتعرض إلى الضرب من قبل الشباب الواقفين عند باب البيت وعادة ما يكون هؤلاء الشباب من عائلة أهل العروس. فيدخل بسرعة ويجلس في (المجلس) وهو غرفة خاصة في بيت أهل العروس يجلس فيها الضيوف من الرجال. والبعض كان يدخل إلى (الكلية) وهي المكان الذي ستزف فيه العروس. ثم يصل الموكب المكون من الضيوف والأهل والأقارب بطبولهم وغنائهم إلى بيت والد العروس فيدخلون على العريس يسلمون عليه ويهنئونه، فيقدم لهم القهوة و(الفولة) ثم يعودون به إلى بيت والده. والبعض ذكر أن العريس يخرج بعد ذلك لمواصلة الاحتفال مع الأهل والأصدقاء، خاصة إذا كان العريس من أهل الساحل. الذي عادة ما تكون (ركضة المعرس) يوم الخميس، ثم يعود للجلوس في (الكلية) وهنا يدخل عليه أصدقاؤه وأهله يتسامرون معه حتى موعد زفة العروس، التي تأتي بها الشداديات. أما شحوح أهل الجبل (البداه) تكون (ركضة المعرس) يوم الأربعاء.

والفرق الشعبية في الماضي لم تكن تتقاضى أجراً على إحيائها لحفل الزفاف. يكتفون فقط بالوجبة التي تقدم لهم بعد الانتهاء من الحفل. وأغلب أفراد الفرق هم من أهل الفريج (الحي). وأشهر الفرق التي كانت تحيي العرس: العيالة، والمالد، اللوية، الآله في البيئة الساحلية. والرزيق في البيئة البدوية، والمالد كان يؤدي في مساء يوم العرس، وفي المناطق الجبلية تُقام الندية واللقية، بالإضافة إلى الرزيق. والذي يقوم بأداء تلك الأهازيج والاحتفالات، الأهالي والجيران ولم يكن هناك فرق معينة بل أهل الحي هم الذين يمارسون تلك الفنون الشعبية (انظر الملاحق) ولم تكن تلك الفرق أو المؤدون لتلك الأهازيج يتقاضون مقداراً كبيراً من المال. بل البعض كان يُشارك تطوعاً، وبعض الفرق التي تأسست قبل قيام دولة الاتحاد بسنوات بسيطة كانت تكتفي بتقديم وجبة العشاء لأفراد الفرقة، وذكر البعض من الرواة أن بعض الأسر كانت تقدم مقداراً من المال لمن يشارك في إحياء يوم العرس



2

كذلك كن يرددن للعروس:

أنت بدر أنت نور أنت مفتاح الصدور

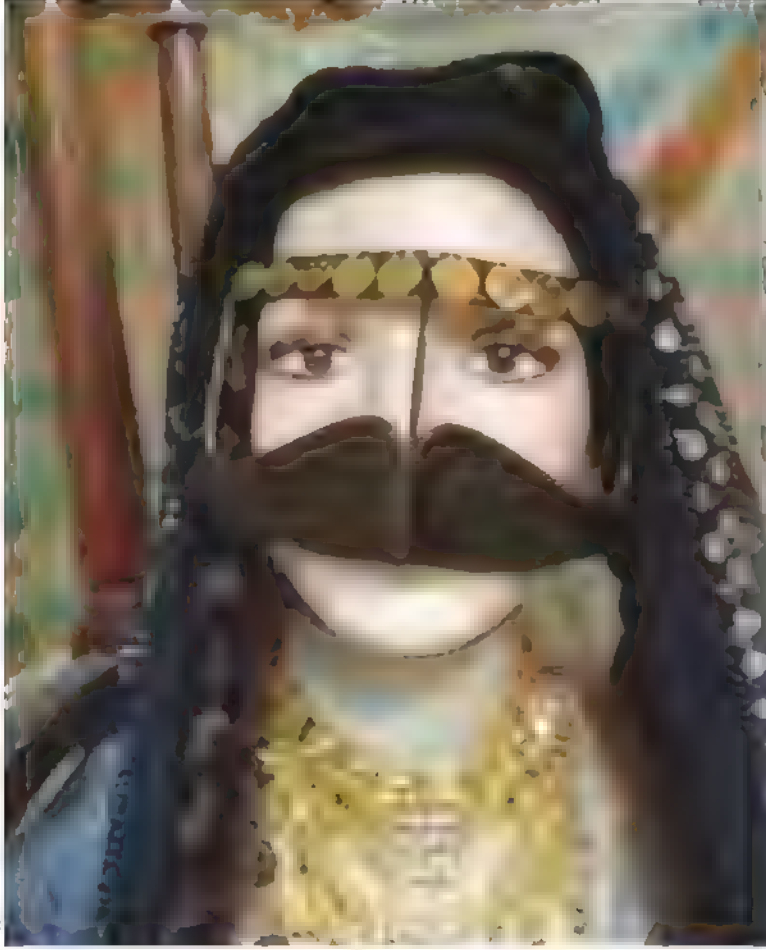
كما يتزين العروسان في يوم زفافهما فتزين العروس يوم عرسها ويُعتني بها عناية خاصة، فكما سبق ذكره أن الفتاة بمجرد أن تُخطب، لا تخرج من البيت، وعندما يقترب موعد زفافها وتُحمم ويفرك جسدها (بالورس والتيل) لاضفاء جمال ولعان على بشرتها، ويوضع الزعفران على الجبهة والشعر لأسبوع وتُعطّر وتُبخر وتخضب بالحناء في يديها ورجليها بنقوش جميلة من الحناء، وتُكحل عيناها بالأمهد العربي، ويُعتني بشعرها بدهنه بالزيوت المغذية ويسرح الشعر على شكل (عجفة) وتقص لها (قصة) أي غرة على جبهتها وتقوم (المعقصة) بعمل تسريحة لشعرها (العجفة) وهذه التسريحة لا بد أن تتزين بها كل عروس، وترتدي العروس ملابس خاصة مثل: الكندورة المخورة، والسروال بوبادلة، والثوب الميزع، والوقاية (الطرحة) المنقذة التي تعطر بعطور مختلفة مثل القيسم، المجموع، والشاذلي، والمخميرية، والمسك، والورس، والعود، العنبر، الزعفران ودهن العود وتلبس البرقع على

مثل العيالة والزيفة بأن تعطي قائد الفرقة مقداراً من المال وبعض الأعطيات المادية يقوم بتوزيعها على أفراد الفرقة. كما تشارك النساء في الحفل المقام للنساء بالغناء والرقص للعروس كما ذكرت عينة الدراسة المنتمية للبيئة الجبلية وبعض من سكان المناطق الساحلية كخورفكان وكلباء، أما المناطق البدوية فكانت الفتيات يشاركن في حفل الزفاف (كنعاشات) والنعاشات هن الفتيات الصغيرات اللاتي يشاركن في رقصة الرزيف في البيئة البدوية (صورة رقم: 2) وذلك بتطويح شعورهن يمنة ويسرة واضعات أيديهن على صدورهن، يقفن في صف واحد في الدائرة التي تقام فيها رزفة العيالة ومن الأغاني التي ذكرتها عينة الدراسة والتي كانت النساء يرددنها للعروس: شيخة عرسك من زمان

وشيخة عرسك حافظ علي.

كذلك:

وقت العصر على الشوق يضوي والرمحي سوء شعيل
يا مرحبا برع لفوا على الكرم والحشيم



وجوها، ويزين شعرها بالذهب، كما تلبس أنواع مختلفة من الذهب ففي يديها تلبس الخواتم المختلفة باشكالها وأنواعها، والحيول، والكف، كما تلبس المزية والسلمي وغيره من أنواع الذهب في رقبته، حتى قدميها كانت تزين بالذهب حسب ما يتوفر لدى عائلتها. (انظر صورة رقم 4، 3) كما ترتدي ألوانا مختلفة مثل: اللون الاحمر أو الازرق أو السماوي أو الأخضر وغالبا ما يُستلف الذهب للعروس من الجيران أو الأسر الغنية، تلبسه يوم عرسها ثم يُرد للأصحابه في اليوم الثاني. وهذا الأمر اعتيادي في المجتمع التقليدي في الماضي فالناس كانت تتعاون وتتكافل في كل المناسبات.

وكما يُعنى بالعروس يُعنى بالعريس أيضا ويحتفى به يوم زفافه حيث يخلق شعر رأسه ولحيته على يد (الحسن) أي الحلاق، ويستحم بنفسه دون احتفاء في أغلب المناطق من البيئة الساحلية إلا بعض من

المناطق مثل خور فكان والفجيرة، ومناطق البيئة الجبلية أيضا، يحتفل به أصدقاؤه بالغناء ونثر الحلوى وغيره، وهناك بعض الفئات من المجتمع التقليدي (البلوش والعجم) لها عادات للاحتفاء بالعريس يركابه على حصان وتحميمه عند عين ماء، مثل (عين خت) في إمارة رأس الخيمة) بالغناء والرقص ونثر الحلوى. ويرتدي العريس ملابس خاصة بيوم العرس فيلبس: الكندورة والغتره والعقال، والبشت كما يحمل في يده عصا. ويوم عرسه يرتدي (الكندورة المورسة) وتورس الكندورة عادة بوضعها ليلة كاملة أوليتين (تحمر) في قدر مليء بالعطور مثل: الزعفران والورس وماء الورد وعادة ما يحرس أهل العروس على الاعتناء بهذه (الكندورة المورسة) وتجهيزها، وتوضع عادة مع ملابس العروس في المكان الذي سيزف فيه العروسان (الجلّة)

ولاحظنا أن هذه العادة تلتشر في البيئة الساحلية أكثر من بقية بيئات المجتمع الجبلية والبدوية وعادة ما يحضر أهل العروس وخاصة أبوها وأخوتها احتفالات الزفاف لكن من العادات التي أكد عليها الإخباريون في البيئة الساحلية والجبلية أن والد العروس وأخوتها لا يباتون ليلة العرس في البيت، أي في المكان الذي يُزف فيه العروس. أرجعه البعض إنه نوع من الحياة

زفاف العروسين في الماضي

كان المعرس في الماضي يُزف بتقاليد معينة، ففي البيئة الساحلية يُزف بعد المغرب من قبل الفرق الشعبية (العيالة، والزريف) في موكب إلى أن يدخل بيت العروس، يصاحبه في هذا الموكب أهله المقربون كوالده وأخوته وأعمامه وأخواله، بالإضافة

يجلس قليلاً مع عروسه ثم يخرج بعدها. ومن العادات والطقوس التي تصاحب إجراءات إدخال العريس، يتطلب إجراء حذراً واحتياطاً، ويتم ذلك بأن يقوم الوسيط الذي قام بالخطيب، بطلب الأمان للعريس من والد العروس، فإن أجاب بأنه يمكنه أن يدخل ويخرج بسلام، تعم الفرحة بين المدعوين، فهذا يعني أنه لا يوجد منافس للعريس. لكن إذا كان هناك منافس كخطيب سابق يدعي فجاء أنه غير راض عن الزواج، فيصرح الأب أنه غير مسؤول عن سلامة العريس. هنا يبدأ القلق على الجميع، خاصة إذا بدأ المعارض منع العريس من الدخول على عروسه. يحاول العريس تأجيل موعد دخوله متحيزاً فرصة انصراف المانعين عن مراقبته وتحسين فرصة دخوله، بالركض نحو باب البيت، فيلحقه الممانع مع جماعته بعضهم ذات الرأس المعدنية، محاولين ضربه، بينما يحاول أخوة العريس وأصدقائه صد العصي عنه بعضهم، حتى يتمكن العريس من دخول بيت أهل العروس، ثم الدخول إلى (الجلّة) غرفة زفاف العروسين فتجأحه في الدخول دون تمكن المعارضين منه، يعني أن حق الحصول على الفتاة من قبل طرف آخر قد سقط ولا تعود هناك مطالبة في المستقبل. وبعد أن يدخل العريس إلى الغرفة التي توجد بها العروس ويكون معها أهلها وأخواتها، يمسح على رأسها، ثم يخرج فتطلق الأعيرة النارية وتنتثر الطويات ابتهاجاً. وبعد أن يخرج العريس، ينادي بالضيوف مذكراً أياهم بأن يوم الخميس سيكون يوم الزفاف ولا يتخلف أحد عن الحضور، ثم يعود مع والده وأهله من الرجال إلى (فريجهم) أي حيهم ليناموا وإن كان البيت قريباً من بيت العروس، لكن إذا كان بيت العروس بعيداً في منطقة بعيدة، فينام الجميع في



إلى الأصدقاء وأبناء العمومة وبقية أهل الفريج، وعادة ما يُزف العريس بعد صلاة المغرب، فيجلس في (الجلّة) هو وأصدقائه إلى أن يحين موعد زفاف العروس إليه. وهناك بعض من العادات عند أهل بعض المناطق والقرى مثل (قرية الرمس) الواقعة في إمارة رأس الخيمة، وتعتبر من البيئات الساحلية، عند زفة العريس إلى بيت أهل العروس يسير الموكب الذي يتوسطه المعرس متوجهاً إلى بيت العروس وقبل أن يصل إلى باب بيت أهل العروس بعشرة أمتار، عليه أن يركض بسرعة دون أن يتمكن الرجال المصطفين أمام باب البيت من ضربه. فيدخل مباشرة إلى بيت أهل العروس، ويجلس في المجلس، أو يدخل إلى (الجلّة). أما البيئة الجبلية (البداة) سكان الجبل فبعد صلاة العشاء تبدأ مراسم إدخال العريس على عروسه، السلام عليها، وقد يهديها هدية،



يدخل العريس إلى (الكلة) مرة أخرى يصطحبه أهله وأخوته وبعض أصدقائه يجلسون يتسامرون معه حتى موعد زفاف العروس إليه. من قبل الشداذية، التي تحرص بعضهن على زف العروس في غرفة مظلمة حيث تقوم الشداذية برفع (الفنر) أي الفانوس الذي كان يستخدم في تلك الحقبة لإضاءة الغرفة. وبعد أذان الفجر تخرج (الشداذية) العروس، لإعدادها مرة أخرى لزفة الضجى، ويبقى العريس في الجلة يتوافد إليه المهنيون وتطلق الأعيمة النارية ويتناولون طعام الإفطار مع العريس المتمثل في (الهريس) والخبر والعسل، واحتساء القهوة. ويبقى العريس في بيت أهل العروس مدة أسبوع، وبعدها تقوم العروس بزيارة بيت أهل العريس (قبالة) بمرافقة عدد من النساء، وبعد تناول الغداء تعود العروس مع النساء لبيت والدها. أما البيئة البدوية فالعروس لا تزف في بيت والدها بل في يوم العرس مساءً، يدخل العريس على عروسه ويمسح على رأسها، ثم يخرج لأكمال الحفل مع المهنيين، ولا يدخل بعروسه، بل يحملها في الصباح إلى بيته في موكب بصحبه مجموعة من النساء على الدواب أو حسب ما يتوفر من ركائب، وإن كان أغلب عينة الدراسة من تلك البيئة أجمعوا أن وسيلة النقل في تلك الفترة كانت الجمال، رغم توفر بعض سيارات النقل الكبيرة إلا أن بعض الرواة ذكروا أنها نادراً ما تتوفر. وتزف العروس في بيت أهل زوجها أما في البيئة الساحلية وبعض من مناطق البيئة الجبلية فتزف العروس عادة في بيت والدها، في غرفة معدة ومهيأة لزفاف العروسين تسمى (الجللة) أو

يبوت من (فريج) حي بيت أهل العروس وفي صباح يوم الخميس يقدم طعام الإفطار لمن بات في (فريج) أهل العروس، من النساء والرجال، ثم تعد الركاب لنقل العروس إلى بيت زوجها، في موكب من النساء والرجال مرددين الأهازيج والأغاني الشعبية وإطلاق الأعيمة النارية، حاملين جهاز العروس. فإذا اقتربوا من منطقة أهل العريس صعدوا إلى قمة مرتفعة ورفعوا عقيرتهم (بالندبة) مطلقين الأعيمة النارية، مرددين الأهازيج قائلين: «خذنا غزال السيح عنكم، خذناها بمسألة وشريعة». وما أن يصل الموكب إلى بيت أهل العريس حتى يتلقاهم أهل العريس بالترحاب مطلقين الأعيمة النارية في الفضاء. وتدخل العروس مع موكب النساء المرافقات لها وتقدم لهن الضيافة (الفواله). وتستمر الأهازيج والرقصات الشعبية، حتى موعد أذان العصر، فيقدم لهن طعام العشاء بعد صلاة العصر وعندما يبدأ الضيوف بتناول طعامهم ينادي والد العريس في القوم العرس مبيت «أي انكم مدعوون لقضاء الليل معنا والانصراف صباحاً» وإن قال: «العرس إمبيت وامقبل» أي انكم مدعوون للمبيت وتناول طعام الغداء معنا أيضاً. ويبقى الاحتفال طوال الليل، والعريس وأصدقائه في الخارج مع المدعوين والمحتفلين، والعروس مع النساء في الداخل. وإذا انتصف الليل العريس لا يدخل على عروسه بل يبيت خارجاً مع المدعوين. وفي الصباح، أي صباح يوم الجمعة يتناول الجميع طعام الإفطار ويباشرون الاحتفال والرقص والغناء فيؤدون رقصة «السيرجي» ثم رقصة «الصادر» بينما تؤدي النساء رقصة «الكف» (انظر الملاحق)، ثم ينصرف المدعوون حسب ما حدد واستعد أهل العريس، بعد الإفطار أو بعد ما يقدم طعام الغداء. وتبقى العروس في خدرها مع مجموعة من النساء حتى المساء فيدخل عليها زوجها، ويبقى العريس مع عروسه لمدة أسبوع ثم يذهب بها في زيارة إلى بيت أهلها يطلق عليها (خطارة). أما عند سكان البيئة الجبلية القريبة من الساحل فلهم عادات تختلف عن عادات سكان البيئة الجبلية (البداه) سكان الجبل في عادة زفاف العروسين فيبعد انتهاء الاحتفال يغادر مدعوون والفرق الشعبية، ثم

وفرشها على السرير، وذكرت أنها كانت تفرش على السرير غطاءين حيث ينزل الأول على الآخر بحيث لا يغطيه بالكامل ليظهر على شكل لونين أطلقت عليه اسم (فحين) أي يكون لغطاء السرير (فحين) أي لونين، على شكل سطرين بلونين مختلفين يتم عن جماليات التنسيق من قبل (الفراشة) أي التي تفرش الغرفة وتزقيها ويوضع في وجه الغرفة. (فرشة) وهي عبارة عن مجموعة من (الدواشك) أكثر من (20) دوشك تستعيرها الزفافة أو الفراشة من الجيران، مصنوعة من القطن توضع فوق بعضها البعض وتُلف من كل الجوانب بشرشف معطر ومبرخاط حول تلك (الدواشك)، كما يكون في (الجلة) مكان خاص بالاستحمام (قطيعة) يوضع فيها (خرس) به ماء وأبريق. ومعلق فيها (غدان) وهو جبل تعلق عليه الملابس. كما يوجد في الغرفة (شت) وهو عبارة عن سلة كبيرة صنعت من سعف النخيل، تضع فيها العروس ملابسها. (انظر صورة 4، 5) ويُفرش في جانب آخر من الغرفة يكون قريبا من باب الغرفة عادة يكون على جهة اليمين من الغرفة، (دوشك) وهو فرشاة طويلة من القطن، أو الأسفنج على شكل مستطيل يفرش على الأرض، تعلوه (تكيات) ملونة يغلب عليها اللونان الأحمر والأزرق أي مساند من القطن للجلوس والالتكاء عليها أثناء الجلوس وبعد أن تنتهي المرأة المكلفة بتزيين الغرفة (الزفافة أو الشدادية، وأحيانا المحنية) من ترتيب الغرفة تبخرها وتُعطرها ثم تقوم بإغلاقها وقفلها ولا تسمح لأحد بالدخول إليها إلا يوم العرس بعد المغرب عندما يُزف المعرس فيها. وقبل الفجر بساعتين تُزف إليه العروس. ولا ينتهي عمل (الفراشة) إلى هذا الحد بل إنها بعد انتهاء العرس ونقل العروس إلى بيت زوجها عليها أن تفك (الجلة) وتعيد كل شيء إلى مكانه، خاصة أن أغلب الصناديق والدواشك والألحفة والمخدات، والمرابا (المنظر) قد تم استعارتها من الجيران، وهذه عادة دارجة في المجتمع التقليدي بأن يستعير الجيران تلك الأشياء من بعضهم البعض في مناسبات الأعراس وبعد انتهاء العرس تُعاد لأصحابها، فتقوم (الفراشة) بإعادة كل شيء لأصحابها.



(كرين) في مناطق أخرى مثل منطقة دبا، ويُعهد في ترتيب هذه الغرفة إلى امرأة متخصصة في ذلك مثل: الزفافة أو الشدادية أو امرأة يُطلق عليها (الفراشة). وتشرح لنا راوية كانت متخصصة في ترتيب غرفة العروسين (الجلة) فتقول: يتم ترتيب الغرفة على النحو التالي: بالنسبة لجدران الغرفة تُغطى بالسجاد (الزوالي) يغلب عليها اللون الأحمر، وهي بسط خفيفة يطلق عليها (مكيكات)، أما السقف فتغطيه بشرشف ملونة، وحسب نوع الغرفة، فإذا كان الزواج في فصل الشتاء تكون الغرفة (مخزن) أي غرفة مصنوعة من الجص. فتوضع على جدرانها (الزوالي) الثقيلة، وإذا كان الزواج في فصل الصيف تكون الغرفة (عريش) مصنوعة من سعف النخيل، توضع على جدرانها البسط الخفيفة المصنوعة من سعف النخيل. (المداد)، ويعلق على جدرانها (المنظر) أي المرابا توضع بشكل طولي تمتد من أعلى الغرفة (مسق) حتى منتصفها، ويُصف تحت تلك (المنظر) صناديق خشبية (مننوس) تُسمى صندوق (بويوم) أي أبو النجوم (انظر صورة رقم 5) ويوضع فوق الصناديق مخدات (تكيات) واحدة كبيرة تعلوها أخرى صغيرة تسمى (البنات) وعادة ما تكون في الغرفة نوافذ غير مفتوحة حُفرت على شكل نصف دائرة (كوة) (انظر صورة رقم 6)، توضع فيها أواني صنعت من (الصين والزجاج) مزخرفة على شكل (صحون أو إملال)، وفرش في أرضيتها (الزوالي) السجاد.

ويوضع في ركن من أركان الغرفة سرير يُفرش عليه شرشف ملونة تتفنن الموكلة بترتيب (الجلة) في ترتيبها

وعادة ما تُزف العروس إلى عريسها قبل أذان الفجر بساعتين، على يد (الزفافة، أو الشداية) حسب المنطقة. حيث تتحمم العروس ليلة الزفاف إذا كانت صغيرة في السن، وغالباً ما تُحمم العروس بنفسها، لكن إن كانت صغيرة في السن تُحممها أختها الكبرى المتروجة أو إحدى قريباتها، ثم تأتي إليها (الزفافة) وتعشيها وتطلب منها أن تنام، والحفل في الخارج مستمر من رقص وغناء وتوزيع للطعام، وغيره من احتفالات الزواج. وقبل الفجر بساعتين تأتي الزفافة وتوقظ العروس، وتزينها وتلبسها ملابسها وتعطرها وتبخرها وتلبسها ثوباً) عادة ما يكون أبيض صبغ بالوان من العطور) مخصصاً ليلية الزفاف يكون هذا الثوب قد سبق إعداده بشكل خاص، حيث يُعطر بمجموعة من العطور، مثل العنبر والمسك ودهن العود وماء الورد لمدة ليلة كاملة. ثم تغطي وجهها وتأخذها إلى زوجها. والعروس في هذه الليلة لا يراها أحد، بل أن أهل العروس إن كان بيتهم صغيراً ولا يسع المدعوين تؤخذ العروس إلى بيت الجيران توضع في غرفة خاصة إلى أن يحين موعد الزفاف تأخذها (الزفافة) إلى بيت والدها لتُزف هناك. ومن العادات التي ذكرتها عينة الدراسة المنتمة للبيئة الساحلية أن بعض العائلات كانت تزف بناتها محمولة من قبل الزفافة ومجموعة من العبيد والخدم في سجادة (زولية) أرجعته عينة الدراسة إلى نذر ندرته أم العروس لابنتها أن تزف في (زولية) أو تكون العروس من عائلة مقتدرة، وزفاف الفتاة لعريسها في (زولية) رمز للمكانة العالية للفتاة عند أهلها كذلك دليل على المستوى الاجتماعي العالي للأسرة. وذكرت إحدى الإخباريات عادة ما يكون هناك إمراة متخصصة في إعداد وتجهيز العروس قبل زفافها تُقدم لها النصائح والارشادات ثم تُسلمها (للزفافة، أو الشداية) حسب مسماها في كل بيئة. لتزفها للعريس، الذي يكون قد سبق العروس إلى (الليلة) الغرفة المعدة للزفاف منذ أن غادر المحتفلون وبقي هو وأصدقائه يتسامرون حتى موعد الزفاف حيث يغادرون المكان، ثم

يدخل عليه أهله مهنيين وناصحين، ثم يغادرون ويبقى هو منتظراً قدوم عروسه التي تُزف إليه قبل أذان الفجر بساعتين وتُخرج عنه بعد أذان الفجر مباشرة وهناك عادة يتبعها أهل المنطقة الساحلية وأكد عليها الكثير أن العروس لا تُزف إلا بعد أن تظهر نجمة معينة في السماء، يُطلق عليها (نجمة العريس) ويكون الوقت قبل أذان الفجر بساعتين، وما أن يؤذن الفجر حتى تدق (الزفافة) الباب على العريس لإخراج العروس. وللزفافة أجر تحصل عليه من العريس بعد أن تأتي لأخذ العروس بعد أذان الفجر، أو بعد الزفة الثانية وقت الضحى. أما البيئات البدوية فإن جميع عينة الدراسة المنتمين لتلك البيئة أكدوا أن العروس لا تُزف في بيت والدها بل بعد انتهاء الحفل يدخل العريس بصحبة إحدى قريباته ويمسح على رأس عروسه ثم يخرج، وينام في مكان آخر قريب من بيت أهل العروس، كما تظهر هذه العادة أيضاً عند (البداة) سكان الجبل من البيئة الجبلية كما ذكر سابقاً. وفي الصباح الباكر يركب عروسه على جمل أو أي دابة قد أعدت لذلك ويذهب بها إلى بيته، وعادة ماتصطحبها نساء من أهلها وقريباتها، كما أكد الجميع أن الأم لا تذهب مع ابنتها عندما تنقل إلى بيت زوجها. كذلك والد العروس وإخوانها الكبار لا ينامون في البيت في ليلة زفاف العروس، أرجعه أغلب عينة الدراسة حياء من والد وأخوة العروس. ومن العادات التي ذكرتها عينة الدراسة المنتمة للبيئة الساحلية، أن الثوب (المورس) الذي ترتديه العروس ليلة الزفاف، يلبسه العريس في الصباح ليطيح العطر من الثوب إلى ملابسها، ثم يخلعه، ليبقى للعروس تلبسه في بقية ليالي أسبوع العرس. وذكر البعض أن المعرس يلبس (كندورة مורسة) أي صيغت بالزعران والورس، يستقبل فيها المهنيين في الصباح، ويتميز المعرس بهذه (الكندورة) التي طُبعت فيها ألوان العطر وينتشر عبق عطرها في كل مكان يجلس فيه. ومن أشهر الزفافات في الماضي كما ذكرها أفراد عينة الدراسة:

جدول (1) أشهر الزفافات في الماضي:

فاطمة بنت فرحان	رأس الخيمة
سلامة بنت فرحان	رأس الخيمة
سندية بنت كياي	رأس الخيمة
مريم بنت كياي	رأس الخيمة
سليمة بنت كياي	رأس الخيمة
وموزة بنت كياي	رأس الخيمة
شيخة بنت لبيقيشي	رأس الخيمة
لطيفة بنت مزينقا	رأس الخيمة
موزة بنت جمعة الجرمن	رأس الخيمة
صالحة بنت مزينجا الزعابي	رأس الخيمة
فاطمة حميد بنحيت	الفجيرة
حبشة وتلقب بـ (حبشوه)	الفجيرة
فاطمة على هاش	الفجيرة

وعادة مايمكث (العروس) في البيئة الساحلية وبعض من مناطق البيئة الجبلية المطلة على الساحل، في بيت أهل العروس من 3 إلى 7 أيام ثم تنقل العروس إلى بيت زوجها بموكب من نساء (الفريج) أي التي تصطحبها امرأة كبيرة من عائلتها عمتها أو خالتها أو امرأة مشهود لها بالحكمة، تمكث معها يومين أو ثلاثة بهدف التحقيف عن العروس حتى لا تشعر بالغربة في بيت أهل زوجها، تقوم هذه المرأة بنصح العروس وإرشادها.

الصباحية (الصباحة) صباح يوم الزفاف في الماضي

يختلف صباح يوم الزفاف في الماضي من بيئة لأخرى في المجتمع التقليدي الإماراتي بالنسبة للعروسين وذلك حسب عادة الزفاف، فإن كان زفاف العروسين في بيت أهل العروس كما يحدث

في البيئة الساحلية في صباح يوم العرس يكون أهل العروس قد أعدوا طعام الإفطار للعريس أهمه «الخنفروش» الذي تعده امرأة متخصصة عادة ماتكون (المحتية أو الزفافة) حسب إتقانها وتميزها في إعدادة. كما يعد الهريس، والخبيص، والخبز الخمير، أو الجباب، أو الرقاق. (انظر الملاحق معجم الكتاب وملحق الصور)، حيث يقدم له في الجلة التي لا يغادرها صباح ذاك اليوم، ويستقبل أصدقاءه وأهله فيها، الذين ياتون مهئين ومباركين. ومن أشهر العبارات التي يرددتها المهنيون: «مبروك منك المال ومنها لعيال. مبروك مادبرت» ويستمر في استقبال المهنيين حتى وقت الضحى موعد زفاف العروس للمرة الثانية (زفة الضحى) حيث تقوم امرأة متخصصة أو الزفافة في إعداد العروس وتجهيزها من جديد حيث تحممها وتعطرها وتلبسها ملابس جديدة مكونة من: الكندورة المخورة، السروال بويادلة، الثوب الميزع، وتلبسها الذهب، حيث تزين شعرها بالذهب «لشناف» وتزين يديها بالحيول وأصابعها بالخواتم بأنواعها المختلفة. والحزام أيضا من الذهب «الحقب» وتلبسها البرقع على وجهها و«الوقاية المنقذة» على رأسها (انظر ملاحق الصور). ثم تغطي وجهها وترفعها إلى زوجها في (الجلة) حتى إذا انظر، ثم تطرق الباب على العريس، وتخرج العروس، لتجهزها لاستقبال المهنيين من النساء اللاتي يتوافدن إلى بيت أهل العروس لرؤية العروس، ويقدم للعروسين وجبة الغداء المكونة من الرز (العيش) والدجاج المحشو بالبيض والمكسرات، كما يقدم لهم أيضا الرز (العيش والسّمك) إما أن يكون مقليا، أو مشويا أو مطبوخا، أو يقدم لهم الرز (العيش) مع الدجاج بالمرق. (انظر ملاحق الصور)، وفي المساء بعد اذان العصر تجلس العروس على (دوشك أو مجموعة من الدواشك) وهو فراش يعلو قليلا الأرض. له ألوان مختلفة الأحمر أو الأصفر، تجلس عليه العروس وتكون مغطاة الوجه. فتطلب منها إحدى النساء أن ترفع رأسها لترها النساء اللاتي قدمن للتهنئة، بل البعض يطلب من الزفافة أو المحتية أن تكشف

عن وجه العروس ليرأها الجميع. وتستمر النساء في التوافد على بيت أهل العروس حتى أذان المغرب. وفي وجبة العشاء يقدم للعروسين الخبز المحلى بالسكر والحليب. (انظر ملحق الصور) ويختلف نوع الطعام باختلاف البيئة، ومقدرة أهل العروسين المادية. وهكذا يتنوع طعام العروسين طوال مدة بقائهما في بيت والد العروس. الذي يستمر من 4 إلى 7 أيام والبعض يكتفي بالثلاثة الأيام الأولى ثم يأكلون مما يصنع في البيت من وجبات عادية. كما تقام وليمة لمن يأتي مهنئاً العروسين في الثلاثة الأيام الأولى وعادة ما تأتي النساء مهنئات أم العروس وأم العريس، فيقدم لهن الطعام المكون من الهريس والخبيص والخبز والحلوى. وعادة ما تكون الوليمة ومقدارها حسب ظروف ومستوى أهل العروسين. أما في البيئتين الجبلية (الهداه) والبدوية كما سبق ذكره، والعروس لا تزف في بيت والدها بل تحمل يوم العرس إلى بيت زوجها وتقام لهما الاحتفالات هناك. ومن العادات المتعارف عليها في الماضي أن يقدم العريس لعروسه صباح يوم العرس هدية يطلق عليها «صباحة» إما أن يقدمها لها في الزفة الأولى قبل أن تخرجها الزفافة من عنده أو في زفة الضحي. وعادة ما يعقد العريس «الصباحة» في «وقاية» طرحة العروس أو ملابسها، وتنوع الصباحة في مقدارها ونوعها حسب ظروف العريس وقدرته المالية، بأن يقدم لها خاتماً من الذهب، مريّة أو أساور ذهبية، أو مبلغ من المال، كل حسب قدرته. وأكد الإخباريون على أهمية إعطاء المعرس الصباحة للعروس، فهذا دليل على رضائه عنها وفيه تأكيد على طهارته وشرف الفتاة. كذلك كان تُعطى أم العروس هدية في يوم زفاف ابنتها لكن هذه العادة ليست عند كل الأسر وفي كل البيئات وقد أرجع إخباريو الدراسة ذلك حسب ظروف العريس المالية.

بيت الزوجية في الماضي

تختلف عادات نقل العروس إلى بيت زوجها في الماضي من بيئة لأخرى. ففي البيئة الساحلية

عادة ما تُنقل إلى بيت زوجها بعد أسبوع من الزواج. وتُنقل العروس بشكل احتفالي من قبل أهلها وجارات أمها، حيث يسمى ذلك «حوال العروس». وتُنقل مساءً في موكب مكون من خالات وعمات العروس والصديقات المقربات من أم العروس، تصطحبهن المحنية أو الزفافة حسب ترتيب ورغبة أم العروس، ويُنقل مع العروس جهازها وحاجياتها من ملابس وأثاث بسيط مثل «تكيات، دواشك، إبريق للحمام، وإبريق للوضوء، كرسي الحمام، أغطية للسريّر، المبخّر (المدخن) الفحم (الصخام) و (المهباش) وهو ما يحمل به الفحم من على النار و (لكوار)» تكون الأم قد جهزتها لابنتها ووضعتها في صندوق يحملها (الخدم، أو العبيد) وبعض النساء من أهل الحي ويخرج موكب النساء من بيت العروس كل امرأة تحمل شيئاً من حاجيات العروس. تتوسطهن العروس مغطية الوجه تسير بين النساء على الأقدام، إذا كان بيت أهل العريس قريباً أما إذا كان بعيداً فيذهبن على الدواب، إلى أن يصلوا إلى بيت أهل العريس تستقبلهن أم العريس بالترحاب، وتكون قد أعدت لهن وليمة عشاء، تتعشى النساء ثم يغادرن تاركات العروس في بيت زوجها تبدأ حياة جديدة، وذكرت إحدى الإخباريات أنه إذا كان المكان الذي جئن منه بعيداً، تبثت النساء في بيت أهل العريس ثم يغادرن صباحاً. وعادة ما تبقى مع العروس امرأة كبيرة في السن مشهود لها بالحكمة والعقل، إما أن تكون عمتها أو خالتها أو واحدة من نساء الحي المشهورات، تبقى معها يومين أو ثلاثة، لتقدم لها النصيح والارشاد ولتخفف من خوفها وشعورها بالغربة في بيت أهل زوجها. كما ذكرنا سابقاً، أما في البيئة الجبلية (سكان المناطق القريبة من الساحل الساحل) فيتم نقل العروس إلى بيت زوجها بعد سبعة أيام من بقائها وزوجها في بيت أبيها، كما يحدث في البيئة الساحلية، بموكب من النساء يحملن «زهبتها» جهازها في موكب من الغناء والأهازيج، تتوسطهن العروس وبجانها الشدايد وقربياتها مثل العمات والخالات والصديقات المقربات، تستقبلهن أم العريس وتكرم وفادتهن

بإعداد وليمة العشاء، يسلمن على العروس ويتعشين ثم يغادرن تاركات العروس في بيت زوجها، والبعض ذكر أنه قد تبقى معها «الشداية» لمدة ثلاثة أيام أو يومين. أما في البيئة الجبلية (البداة سكان الجبل) فنلاحظ أن الأمر يختلف، فالعروس لا تزف في بيت والدها، ففي صباح يوم الخميس يُقدم طعام الإفطار لمن بات في (فريج) أهل العروس، من النساء والرجال، من أهل العريس ثم تُعد الركاب لنقل العروس إلى بيت زوجها. في موكب من النساء والرجال مردين الأهازيج والأغاني الشعبية وإطلاق الأعيمة النارية، حاملين جهاز العروس. كما تم ذكر ذلك في الجزء الخاص بزفاف العروسين. ويتشابه هذا الأمر في عادات الزفاف في البيئة البدوية أيضاً لا تزف في بيت أهلها بل تُنقل مباشرة إلى بيت زوجها في موكب من أهلها وجاراتها يصطحبهم العريس وبعض من أهله وتزف في بيت زوجها. وفي الماضي في كل البيئات (الساحلية، الجبلية والبدوية) من المريب أن تذهب أم العروس مع ابنتها يوم نقلها لبيت زوجها، لكن قبل أن تغادر العروس إلى بيت زوجها تودعها أمها بعد أن تقدم لها النصائح والوصايا حيث توصيها خيراً بزوجها وأهله فتقول لها: اجعلي أمه كأمك وأباه كأبيك وأخواته كأخواتك، أطيعي زوجك «لا تراددينه» أي لا تُرددي عليه بالكلام ساعدي أمه في البيت، «لا ترقدين لين الضحى» أي لا تنامي حتى وقت الضحى. أو تقول لها مؤكدة «هله هله في ريلج وهله» أي الله الله في زوجك وأهله. وفي بعض المناطق الساحلية مثل أهل دبا تقوم «الشداية» بتقديم النصائح للعروس. وفي الماضي لا تقوم العروس بأي تقاليد عندما تدخل إلى بيت الزوجية وكذلك العريس. إنما يكتفي البعض بنثر الحلوى والمكسرات على العروسين وعادة ما تقوم أم العريس بذلك تعبيراً عن فرحها وسعادتها بقدوم العروس. والبعض يكتفي بالزغاريد، والبعض يدخل بالغناء. وعند وصول الموكب إلى بيت أهل العريس تقوم (الزقافة) أو (المحنة) المرأة التي ستبقى مع العروس يوماً أو يومين بإدخال العروس إلى غرفتها التي تكون قد أعدت لها من قبل أهل

العريس، فلم تكن هناك بيوت مستقلة بل كانت العروس تعيش مع أسرة أهل زوجها حيث كان نظام الأسرة الممتدة هو النظام السائد. وعادة ما تزور أم العروس ابنتها بعد أسبوع من زواجها إن كان البيت قريباً، لكن إن كان البيت في منطقة بعيدة قد تطول المدة إلى شهر. وعادة عندما تزور الأم ابنتها تحمل لها معها حاجيات لغرفتها التي تسكنها مثل: مخدات، دواشك، (كرخانة) مكيئة خياطة، (شربة) أو (الجلة) للماء، (شت) سلة من السعف توضع فيها الملابس وغيرها مما قد تحتاجه في غرفتها. فبعض الأسر كانت تُجهز للعروس الغرفة التي ستعيش فيها مع زوجها فلا تحتاج لأي شيء من أهلها، والبعض لا يُجهز لذلك تقوم أم العروس بإكمال النواقص التي تحتاجها ابنتها. فكل حسب ظروفه.

الحياة الزوجية في الماضي

في الماضي كانت الفتاة تتعلم شؤون البيت والطبخ على يد والدتها منذ أن تكون صغيرة فما أن تتزوج حتى تكون قد اتقنت كل شؤون البيت من طبخ وتنظيف وغيره، وهذه من أساسيات تربية الفتاة في الماضي. والتي تحرص كل أم أن تعلمها لابنتها جنباً إلى جنب مع عادات الأدب الاجتماعي (السنع)، لذلك لاحظنا أن التركيز على اتقان الفتاة لشؤون البيت من طبخ وتنظيف لم يكن من شروط المواصفات التي تحرص الأم على التأكد منها عندما تبحث عن فتاة لتخطبها لابنها فهي أمور بديهية متعارف عليها، وعادة ما تأتي الفتاة إلى بيت أهل زوجها وهي تتقن شؤون إدارة البيت والطبخ، لذلك فمن الضروري أن تساعد أم زوجها في الطبخ وإعداد الطعام، وتنظيف البيت، وتريح أم زوجها، أما إذا كانت الفتاة صغيرة لا تتقن إدارة شؤون البيت والطبخ وغيرها من شؤون المنزل فتقوم أم الزوج بتعليمها حتى تتقن ذلك ثم تترك لها إعداد الطعام وتنظيف البيت وغيره. «أم الريل تري مرت الولد على ايديها» أي أم الزوج تري زوجة ابنها على ايديها. وتكتفي هي بالإشراف العام. أما الإدارة العامة للبيت فتبقى في يد أم الزوج. ولم تكن هناك بيوت مستقلة للزوجين.

الإتحاد وصدور العملة الرسمية للدولة وهي الدرهم. وهذه التكلفة كما ذكر الإخباريون تشمل المهر وما يُصرف على العرس من طعام وغيره من أمور تتعلق بالزواج. فأغلب تكاليف العرس كانت تُقدم من أهله وأقاربه على شكل «عينية» أي مساعدات.

عادات كانت تقام في الأفراح قديما واندثرت في الوقت الحالي:

من الأشياء التي تقام في الأفراح قديما وضمن عادات الزواج وتقاليده في الماضي، واندثرت في الوقت الحالي على النحو الآتي:

بل كانت العروس تعيش مع أسرة أهل زوجها حيث كان نظام الأسرة الممتدة هو النظام السائد في المجتمع الإماراتي التقليدي حيث تسكن الفتاة في بيت أهل زوجها الذي يسكن فيه أم الزوج وأبوه، وأخوته وأخواته، ويكون معهم أخوته المتزوجون وزوجاتهم والزواج في خمسينات القرن الماضي حتى بداية قيام الإتحاد لم يكن يكلف العريس الكثير فقد كانت أقل تكلفة كما ذكر الإخباريون. 70 روبية حسب العملة المستخدمة في ذلك الوقت ثم بدأت في الازدياد حتى وصلت إلى 2000 ريال حسب العملة المستخدمة في تلك الفترة قبل قيام

جدول (2) العادات التي تقام في الأفراح قديما واندثرت في الوقت الحالي

لم يكن للعروس حق اختيار الزوج أو رفضه
الفتاة كانت تتزوج في سن صغير دون سن الرشد. لم تعد الفتيات يزوجن من سن 10 - 14
طرق التعرف على الفتاة وخطبتها (يوم التحميدة، يوم العيد، عند البئر، عند جمع الحطب)
أساليب أم العريس لرؤية الفتاة التي وصفت لها لتخطبها لابنها.
عدم السماح للعريس برؤية خطيبته إلا يوم الزفاف.
معتقدات عقد القران والخوف من الربط والشر بالعروسين.
عدم السماح للعروس بحضور مجلس عقد القران أو التوقيع على العقد.
خياطة ملابس العروس في بيت والدها على يد نساء (الفريج) التي.
نوع ملابس العروس ومديلاتها.
أماكن ومحلات شراء الملابس والذهب. مثل (بيت المصلي وبيت المرباخي)
نقل (الحاضر) جهاز العروس وطريقة عرضه على المدعوين ونقله من بيت لآخر.
طرق وأساليب الاعتناء بالعروس وأدوات ومواد العناية بها.
إعداد الغرفة المعدة لزفاف العروسين (الجلة) وتجهيزها في بيت أهل العروس.
زفاف العروس في بيت والدها، زفتا الفجر والضحي.
لبس العروس للبرقع بمجرد أن تُخطب وتتزوج. (لا تزال هذه العادة باقية عند بعض من الأسر البدوية)

طبخ طعام يوم العرس أمام بيت العروسين وعلى يد طبّاخين من أهل (الفريج). الحي.

طريقة وأسلوب دعوة الناس للعرس.

طريقة حناء العروس واستخدام الحناء العربي الخاص بدون أدوية أو إضافات. وأداة الحناء (عود كبريت، أو باليد، أو بورقة من أوراق النخيل "خوصة من النخل")

بقاء العروس والعريس سبعة أيام في بيت والد العروس.

الطعام الخاص الذي يُقدم للعروسين لمدة سبعة أيام (الخنفروش، الدجاجة المحشوة بالمكسرات)

نصب شراع في بيت والد العروس تحاط تحته ملابس العروس على يد نساء (الفريج). الحي

تعاون أهل (الفريج) الحي في طبخ الطعام دون مقابل.

الصباحة أي الهدية التي لا بد أن تُقدم للعروس من قبل العريس صباح يوم العرس.

نقل العروس إلى بيت زوجها بموكب من النساء حاملات حاجيات العروس سيراً على الأقدام أو استخدام الدواب.

الصباحة أي الهدية التي لا بد أن تُقدم للعروس من قبل العريس صباح يوم العرس.

اختفاء العروس عن الأنظار بمجرد أن تُخطب. (تبقى العروس مخبأة)

اندثار دور (الزفافة، والشداذية، والفراشة، المعقضة، الظفرة)

أنواع التسريحات التي كانت تصنع للعروس يوم عرسها (عجفة، أو الشونقي) وتسريح الشعر بالعطر من زعفران ودهن ورد والبضاعة.

الفرق الشعبية كان أغلب أفرادها من (ابناء الفريج) وكانت تحي الزفاف بدون مقابل.

ضرورة زواج الأخت الكبرى قبل الصغرى.

الاستعداد ليوم الزواج قبل الموعد بشهر وامتداد احتفالات الزواج من 3 إلى 7 أيام

أم العروس لا تترين يوم عرس ابنتها ولا تذهب معها عند نقلها لبيت زوجها.

أبو العروس وأخوتها لا ينامون في البيت ليلة زفاف العروس.

اعتقاد أن الفتاة بعد عقد قرانها لا تترك لوحدها خوفاً عليها من مس الشيطان.

اعتقاد الخوف من عقد القران بين عيدين أو شهر رمضان.

تقديم المهر بأشكال عينية مثل: بقرة، أو ناقة، أو (قلة تمر) أي جراب من التمر، أو قطعة أرض

نوع النقود الروبية الهندية والريال القطري والبحريني والريال الفرنسي.

الارشادات والنصائح التي تقدم للعروسين قبل الزواج من قبل اناس متخصصين اندثرت.

زفاف العروس في بيت زوجها في البيئة البدوية وبعض من مناطق البيئة الجبلية

الاعتقاد أن الفتاة بعد عقد قرانها لا تترك لوحدها خوفاً عليها منممس الشيطان

توزيع الطعام (وجبة الغداء) على الأهل والجيران قبل العرس بيوم أو يوم العرس.

عادة (اللقية والندبة) عند القبائل في البيئة الجبلية

تبادل (الاغراض) من حلي، وأثاث مثل الصناديق، الدواشك، السجاجيد والزواني (بين أهل (الفريج) الحي في مناسبات الزفاف.

ملاحظات وإستنتاجات

ملحق الصور) واللحم الذي يُقدم في احتفالات الزواج في البيئة الساحلية هو لحم: الغنم، والبقرة، ولحم العجل، كما ذكر أشهر الطباخين في البيئة الساحلية. أما في البيئة الجبلية فكان يُقدم لحم الماعز، أما في البيئة البدوية فقد كان يُقدم لحم (الحوار) وهو الأبن الصغير للناقة. كما نلاحظ أن يوم العرس وقبله بيوم يوزع الطعام المكون من الرز واللحم (العيش واللحم) على الجيران وخاصة في وجبة الغداء. كما ذكر الإخباريون إذا كان هناك عرس في (الفريج) أي في الحي فالجيران لا يطبخون طعام الغداء في بيوتهم لأن الطعام سيأتي من بيت (المعارييس). أي بيت أهل العريس أو أهل العروس.

نلاحظ أنه في صباح يوم العرس لا بد أن يقدم العريس للعروسه هدية يُطلق عليها «صباحة» نسبة إلى الصباح التالي ليلة الزفاف. ومن المعيب أن لا يقدم العريس لعروسه «الصباحة» وكان يقدمها لها بعد الزفة الأولى في الصباح قبل أن تخرجها «الزفافة» من عنده. أو بعد الزفة الثانية وقت الضحى، وتتفاوت الصباحة حسب مقدرة العريس، فإما أن تكون: خاتم ذهب، أو مريّة، أو مقداراً من المال، وهذه العادة يتساوى فيها الغني والفقير.

تبرز في احتفالات الزواج شخصيات محورية لها أدوار كبيرة في احتفالات الزواج، فيظهر دور الزفافة: وهي التي تعتني بالعروس قبل ادخالها إلى عريستها بالباسها الملابس المعطرة والمبخرة، ثم تقوم بزفها إلى عريستها، ثم تقوم بإخراج العروس من عند

نلاحظ أن حفل الزفاف كان يُقام في أكثر من مكان، ففي الأيام الأولى من أسبوع العرس تكون الاحتفالات في بيت أهل العريس حيث تعزف الفرق الشعبية ويوزع الطعام، ثم ينتقل الحفل بعد ذلك إلى بيت أهل العروس ففي يوم الأربعاء يُعرض جهاز العروس على المدعوّات، وتعزف الفرق الشعبية ويوم الخميس الاحتفال بالزفاف. ويشارك في هذا الاحتفال كل أهل (الفريج) الحي من الجيران والأصدقاء. فأعضاء الفرق الشعبية هم أصلاً من أهل الفريج. لكن المدة الزمنية للاحتفال تختلف من مستوى اجتماعي لآخر، وحسب ظروف العريس وأهله. فالغالب أن الاحتفالات في الماضي كانت تستمر أسبوعاً، لكن قد تتقلص تلك الأيام ليوم أو يومين حسب ظروف العريس وامكاناته المادية.

نلاحظ من إجابات الإخباريين أنه في احتفالات العرس تُقدم أطعمة مختلفة خاصة باحتفالات الزواج، فالوجبة الرئيسية التي تقدم للمدعوّين هي وجبة «العيش» الرز واللحم، سواء في وجبة الغداء أو وجبة العشاء، يصاحبها أكالات أخرى مألوفة وأخرى حلوة، تقدم في أوقات مختلفة من اليوم فمثلاً: للافطار يقدم: الهريس، الخبيص، الخبز بأنواعه: المحلى بالسكر، أو الخمير، أو الكباب. والعسل والبلاليط والثريد والخنفروش واللقيمات بالإضافة إلى الحليب والشاي والقهوة. وللغداء يقدم: العيش واللحم والدجاجة المحشوة بالبيض. (انظر الملاحق،

عليها أسم «شولقي» وفي مناطق مثل خورفكان تظهر شخصية: الشدايدة وهي التي تهتم بالفتاة أو مجموعة من فتيات (الفريج) منذ أن يكن صغيرات وذلك بأن تكون مسؤولة عن تمشيط شعورهن في المناسبات مثل: يوم العيد حتى يكبرن ويخطبن تقوم بالاعتناء بهن وحننهن يوم عرسهن حيث تقوم بدور «المحنية، والمعصية، والزفافة» صورة رقم (7-8) ثم تكافأ من قبل أم العروس بعد انتهاء العرس بمقدار من المال عادة مايقطع من المهر



تظهر مظاهر التكافل الاجتماعي في عادات الزواج وتقاليد في الماضي من خلال عدة مواقف تلاحظها عندما يجتمع الرجال للاتفاق على المهر ولوازم العرس في بيت والد العروس، يتحدث أكبر الرجال سنا وأكثرهم حكمة، إذا طلب والد العروس مهراً لا يستطيع أن يدفعه العريس لتخفيف عليه، كما يتدخل الجالسون لتخفيف المهر على العريس خاصة إذا كانت ظروفه المادية ضعيفة. كذلك يظهر التكافل بين أفراد المجتمع التقليدي منذ أول يوم للعرس فالعرس الذي يُقام في (الفريج) الحي لا يخص عائلة العريس والعروس فقط، بل يخص كل أفراد (الفريج) الحي فنلاحظ روح التكافل والتعاقد والمشاركة بين أفراد الحي الواحد (الفريج) وتترجم العلاقات الوطيدة بين أفراد الحي الواحد، منذ الخطوات الأولى للزواج فإذا عزم شاب على الزواج ولم تكن امكالاته المادية تساعد على ذلك كما جاء على لسان أحد الإخباريين أن أبا العريس يذهب إلى الشخص الذي يُعرف بمكاته في (الفريج) الحي وعادة ما يكون له مجلس

العريس في صباح يوم العرس، ثم تزفها مرة أخرى وقت الضحى، وللزفافة أجر تحصل عليه إما بعد اخراج العروس من عند المعرس في الزفة الأولى أو وقت الضحى في الزفة الثانية. كذلك تظهر شخصية المحنية: التي تقوم بتحنية العروس ثلاثة أيام متتالية، والمحنية أجر تحصل عليه من أم العروس التي تقطعه من مهر العروس، وعادة ما يكون مبلغاً رمزياً أو عيالياً حسب مقدرة وظروف أهل العروس. كما تظهر شخصية «الفراشة» وهي المرأة التي تقوم بتجهيز وترتيب الغرفة الخاصة بالعروسين «الجلّة» وقد تقوم الفراشة بأدوار أخرى مثلاً: كأن تقوم بتحنية العروس وترتيب غرفة العروسين بالإضافة إلى إعداد الإفطار للعروسين لمدة ثلاثة أيام، حسب ماورد على لسان الراوية مريم محمد سيف حميدان التي كانت متخصصة في إعداد وترتيب غرفة العروسين في الماضي. كذلك تظهر شخصية المعصية وهي المرأة التي تهتم بتمشيط العروس، وهي امرأة عادة ما تكون تجيد عمل التسريحات الخاصة بالعروس بشكل مميز أشهرها تسريحة عرفت بأسم «العجفة». والبعض يطلق



يجتمع عنده أهل (الفريج) ويخبره أن ابنه سيتزوج وهو بحاجة إلى المعونة، أو يقول له (هالله هالله بالعينية) فالعينية شيء متعارف عليه بين أفراد الفريج إذا ما تزوج أحدهم، لكنه يوضح له أنه يحتاج للأكثر نظراً لظروفه، وهذه العبارة يفهم الرجل إن الرجل يحتاج لمساعدة أكثر، وعندما يجتمع رجال الحي في مجلسه يعلن أمام الجميع أن فلانا سيتزوج وعلى الجميع أن يشارك ويعينه في الزواج، فيبدأ الرجال بتقديم (العينية) أو (الشوفة) للعريس، (يعينون المعرس إلى أييب ذيحة أو

ذيحتين أو ثلاث، وإلي يعطيه فلوس، إلي أييب يونيتين عيش أو يونية (شكر) كيس من السكر). أي كل واحد يقدم ما يستطيع من إعانات العريس والعينية ليست منة ولا صدقة بل هي عادة اعتاد عليها أهل المنطقة تنتشر في أواسط الرجال وأواسط النساء، وتقدم طواعية وبلا طلب، ويقدمها الأهل والأخوان والأصدقاء والميسوريون من غير أقارب العريس وتكون «العينية» قبل العرس والثناء تجهيز أهل العريس لجهاز العروس وكانت العينية تُقدم في صور مختلفة كما ذكر الإخباريون، أموالاً أو مواد غذائية «عيش، رؤوس أغنام». و«العينية» يردها أهل العريس في مناسبات مماثلة لمن قدمها لهم، إذا هي تعاون متبادل بين أفراد المجتمع كما تظهر مظاهر التكافل والتضامن الاجتماعي في عادات الزواج وتقاليدته عندما تجتمع نساء الحي في بيت أهل العروس لخياطة ملابس العروس، بروح الفريق الواحد، فكل واحدة تقوم بخياطة جزء من الملابس حتى تكتمل، يعملن كفريق واحد من الصبح حتى المساء، ولم يكن يتقاضين أجراً عن هذا العمل بل يكتفين بما يُقدم لهن

من وجبة الغذاء التي تعدها لهن أم العروس، والتي يتعاون أيضا في إعدادها. كما يظهر التعاون والتكافل الاجتماعي في تعاون النساء ومشاركتهن في نقل جهاز العروس من بيت العريس إلى بيت العروس. وتعاونهن ومشاركتهن أيضا في «حوال» أي نقل العروس إلى بيت زوجها بعد أسبوع من الزواج. كما يظهر التعاون والتكافل الاجتماعي في مشاركة نساء «الفريج» الحي في إعداد وتجهيز الطعام الذي سيقدم للمدعوين في أيام العرس، بتنظيف وغسل الرز، كما ذكر أحد الإخباريين، بل يشاركن في إعداد الطعام يتعاونهن مع الرجال المكلفين بالطبخ. ويظهر التكافل في مشاركة جميع شباب ورجال (الفريج) سواء في طبخ الطعام، أو تقديمه للمدعوين، وتوزيعه على بيوت الجيران، ومشاركتهم في استقبال الضيوف، وخدمتهم بتقديم القهوة، والبخور (الدخون والعود) للمدعوين، والمشاركة في الفرق الشعبية التي أغلب أعضائها من أهل الحي، كذلك معاونتهم العريس سواء في استعداده للعرس أو المشاركة في موكب زفافه ويظهر التكافل أيضا في تبادل الأدوات المتعلقة

مقروء فيه آيات من القرآن الكريم تحصينا لهم من المس والحسد.

كما نلاحظ أن هناك ممارسات وعادات تظهر عند الزفاف (البينة الجبلية، وبعض من مناطق البينة الساحلية) المعرس لبيت عروسه لاختبار قوته وقدراته، وذلك قبل أن يصل الموكب الذي يرقه إلى بيت عروسه يتوقف الموكب قبل الوصول لباب البيت مقدار عشرة أمتار أو عشرين متر، وعلى العريس أن يركض حتى يصل إلى باب بيت أهل العروس ويدخل إلى الغرفة (الجلّة) دون أن يتمكن الشباب المصطفين أمام باب بيت أهل العروس من ضربه. ويتشابه هذا الاختبار مع الاختبار الذي يصاحب الاحتفال بالزواج في المجتمعات البدائية التي لا تزال رواسبها موجودة في المجتمعات المتحضرة. فمن المألوف في المجتمعات البدائية أن ينظم العرف مجموعة من الشعائر والتقاليد والعادات التي تقوم باختبار قدرة الإنسان على القيام بعمل معين، وتتخذ هذه الاختبارات شكلها من طبيعة العمل أو المهنة التي يراد للفرد أن يقوم بها وهي تدل على تحول المرء من مرحلة إلى مرحلة أكبر منها فيطلب منه أن يقوم بتبعات أكبر. ومن أشهر تلك الاختبارات ما يصاحب الاحتفال بالزواج بتعريض أجسام الفتيان للبعوض أو النحل لاختبار قدرتهم على الاحتمال وذلك كحلقة رئيسة من حلقات الاحتفال بالزواج، ومن ذلك ضربهم بالسياط لاختبار جلدتهم، أو تكليفهم بمهام لها مكانتها وخطرها كالقضاء على وحش مفترس أو الاتيان بهدية نفيسة بعيدة المنال إلا على كل بطل قوي قادر على احتمال شدائد السفر وغيرها من المشاق. وهذا يدل على تشابه بل تماثل بين الاختبارات على اختلاف أنواعها في آداب الشعوب وعاداتهم، شرقية أو غربية أو أسيوية أو أفريقية قديمة أو حديثة⁴.

ونلاحظ أيضا من عادات وتقاليد الزواج في الماضي أن والد العروس لا ينتم في البيت ليلة زفاف ابنته، أرجع الإخباريون ذلك لحياء أبي العروس في يوم زفاف ابنته كذلك أم العروس لا ترتدي ملابس

بالطبخ (القدور) و(الصواني) من الجيران، واستعارة الذهب للعروس من الجيران الذين يملكون الذهب أو الأسر المقتدرة، يعار الذهب وتليسه العروس ثم يعاد لأصحابه بعد انتهاء العرس. فالذهب والحلي كان قديما يتناقل بين البنات عند زواجهن بالاستعارة والسلف فلم يكن الذهب كله ملكا خاص للعروس إنما تمتلك جزء منه وتستعير أكثره. وتبادل الأدوات والأثاث الذي تزين به غرفة العروسين «الجلّة» من مرايا «مناظر» دواشك، وشراشف، وصناديق وغيرها من الأدوات، تقوم «الزفافة» أو «الفراشة» باستعارتها ثم أعادتها لأصحابها.

كما نلاحظ ظهور المعتقد الشعبي في عادات الزواج وتقاليدته في الماضي، فيظهر بوضوح أثناء عقد القران لحماية العروسين من الحاسدين أو ممن يضمهر شرا للعروسين أو أحدهما، ويهدف للتفريق بينهما، ومن تلك الإجراءات والممارسات حرص أهل العروسين على أن يكون عدد الحاضرين أثناء عقد القران قليلاً بأن يقتصر على (المطوع) الذي سيعقد القران ووالد العروس والشاهدين الموكلين من قبلها بالإضافة إلى العريس ووالده. والبعض كان يدخل في غرفة بعيدة عن المكان الذي يجلس فيه المدعوون وبعد عقد القران يخرج للمدعوين معلنا أنه تم عقد القران معبرا عن ذلك بإطلاق أعيرة نارية في الهواء. ومن الاجراءات أيضا أن يأمر (المطوع) الذي سيعقد القران الجالسين في المكان أن يجلسوا جلسة التشهد في الصلاة ووضع أيديهم على أفخاذهم خوفا من يربط أحدهم حبلاً أو يعقد عقلة أو حتى يحك رأسه فيربط المعرس عن عروسه. ومن المعتقدات أيضا أن بعض الفئات من المجتمع كانوا يعطون العروس قطعة من الحلوى تقوم بمصها ثم تعطيها لأحب صديقاتها أو ابنة عمها لثمصها اعتقادا بأنها ستزوج بعدها مباشرة. كذلك من المعتقدات أيضا أن الفتاة التي يُعقد قرانها لا تترك لوحدها أي لاتنام منفردة ولا تخرج لوحدها خاصة بالليل خوفا عليها من مس الشيطان. كذلك ذكرت إحدى الإخباريات أن أم العريس في ليلة العرس كان تُسقي العروسين ماء



مميزة في هذا اليوم ومن المعيب أن تصطحب ابنتها في الموكب الذي ينقل العروس إلى بيت زوجها «حوال العروس» المكون من نساء الحي وخالات وعمات العروس، تبقى في البيت ولا تزور ابنتها إلا بعد أسبوع من العرس، وفي أغلب الأوقات أن البنت هي التي تزور أمها.

نلاحظ من إجابات الإخباريين أن العروس كلما امتنعت وأبدت رفضها القيام بالخطوات التي تعد لها لتجهيزها يوم عرسها دل ذلك على حيائها وعفتها. فيجب أن لا تظهر بمظهر الراغبة في الزواج بل عليها أن تُعبر عن رفضها بالتمنع عن لبس البرقع حيث تقوم بشقه مرتين وتلبسه في المرة الثالثة على مضض فلبس العروس للبرقع اعلان لدخولها عالم الحياة الزوجية لهذا تمتنع عن لبسه عدة مرات تعبيرا عن رفضها دخول هذا العالم، وتمتنع عن مديدها الوضع الحناء

عليهما عندما تأتي الحنية لتزين يديها بالحناء، كما ترفض الاستجابة للمشاطة التي تمشط شعرها، كذلك رفضها الدخول إلى الغرفة المعدة لزفافها، عندما تأتي بها الزفافة لتزفها على زوجها. ويؤيد ذلك ما ذكره المؤرخون والمستشرقون والمبشرون الأجانب في مذكراتهم عن عادات وتقاليد الزواج في منطقة الخليج، عندما ذكرت الطبيبة ماري برونزان العرس يستمتع به الجميع إلا العروس التي تجلس في الخلفية ومن المفروض أن تبدو غير راغبة في الزواج. كذلك ما ذكره الباحث جون لويس بوركهان عن بعض الطقوس التي تمارس في يوم الزفاف أن العروس هاربة من خيمة صديقة إلى خيمة أخرى، إلى أن يجري الأمساك بها في النهاية واقتيادها بواسطة مجموعة من النساء ويدخلنها عنوة إلى الخيمة المعدة لزفافها

نلاحظ مظاهر الرومانسية التي تضيفها «الفراشة» التي يوكل لها بتنظيم وترتيب «الجلّة» المكان الذي سيرف فيه العروسان أو يلتقي فيه العروسان لأول مرة، فنلاحظ الرائحة العطرة التي تملأ المكان الذي كان يُضرب به المثل من طيب رائحته (ريحتها كأنها جلّة) والألوان التي يطغى عليها اللون الأحمر والأخضر والأصفر، وهي ألوان ترمز إلى البهجة والخير والفرح والهدوء النفسي، كما نلاحظ حرص الفراشة على تنسيق الألوان وذلك بفرش السرير بألوان مختلفة من الشراشف، وتزين جدران الغرفة بالمرابا الملونة، التي تعكس الضوء والألوان في الغرفة ليلا، وتعكس ضوء «الفر» وهو أداة تستخدم للإضاءة قديما لها فتيل يشعل وتمتلئ بالقاز أو صباحا من خلال ضوء الشمس. والتنسيق في وضع الصحون الملونة

الهيبار، بوجصين، لحيول، حيل بوالشوك، حيل قرص أو دق الهيل، المراصغ، الحقب، الخلاخيل، نجوم توضع على البرقع، المشاخص، لريش. (انظر صورة 9) كما تنوعت العطور وأدوات التجميل عند المرأة الإماراتية فنجد: دهن العود، دهن الورد، دهن العنبر، دهن الصندل، دهن الزعفران، دهن الياسمين، العود، الورس، الزعفران، المسك، الياس، الياسمين، زيت السمسم، بالإضافة إلى الحناء⁵.

ونلاحظ أن الأسرة الممتدة هي الأسرة السائدة في الماضي، فالفتاة تعيش بعد زواجها في بيت أهل زوجها وتعد لها غرفة خاصة لها ولزوجها، ويعيش معها في نفس البيت أفراد أسرة زوجها المكونة من أمه وأبيه وقد يكون جده وجدته بالإضافة إلى إخوانه المتزوجين وأسرهم، وأخواته غير المتزوجات.

نلاحظ أن هناك مواسم للزواج في المجتمع التقليدي في الماضي يختلف من بيئة لأخرى، ففي البيئة الساحلية تكثر الزيجات بعد انتهاء موسم الغوص الذي يمتد من 4 إلى 6 أشهر وفي البيئة البدوية تكثر الزيجات في فصل الشتاء أما في البيئة الجبلية فتكثر الزيجات بعد موسم الحصاد.

في الكوة المحفورة في الغرفة كديكور يضاف للغرفة كذلك السقف ينال حظه من الزينة حيث يغطى بالأقمشة الملونة الزاهية الألوان الحمراء والخضراء والذهبية. وجوانب الغرفة تزين (النزالي) أي السجاد الأحمر وتثبت بالمسامير، فيصبح منظر الغرفة جذاباً يملأ جميع الحواس، بزيئته وزخارفه وألوانه الزاهية ورائحته. فينقل العروسين إلى عالم مختلف من الرومانسية. وهذا يدل على البعد الحسي والجمالي لنساء تلك الحقبة في زمن لم يقرأن فيه عن الرومانسية في الروايات ولم يشاهدنها في تلفاز أو يسمعن عنها في مذياع. (

كما نلاحظ تنوع أشكال ومسميات الملابس التي ترتديها المرأة الإماراتية وخاصة العروس مثل: «دح الماية»، (الأمواج) وبوطيرة، بورتقين (لونين)، بوقليم، ثوب شربت، شعر صباح، بوشيك، بوتيلة، دمعة فريد، شمس وظل، ويل، المخوص، لاس، إلحسي بنطر، اليوخ (المخمل) وحلوة ساخنة، صالحني، بوالانة». كما يتنوع الذهب بأشكاله ومسمياته فتجد مسميات مختلفة وأنواعاً أيضاً فهناك: المرية، الشغاب، الكواشي، لفتور، المرامي، لخت، وم، لفتح، الشناف، المرتعشة، الستمي، طاسة الرأس،

الصور

- * الصور من الكتبة.
- 1 - <https://cache.albayan.ae/polopolyfs/1.1477532.1476104718!/image/image.png>
 - 3، 4 - تم التقاط الصور من متحف الشارقة للتراث التابع لإدارة متاحف الشارقة. إبريل 2013م
 - 5، 6 - الصورة تم التقاطها من متحف إمارة عجمان.
 - 7، 8 - تم التقاط الصور من متحف عجمان، بإمارة عجمان، ديسمبر 2012م
 - 9 - تم التقاط الصورة من متحف إمارة عجمان، ديسمبر 2012م

الهوامش

- 1 * الإخباري خالد حرية / من منطقة خور فكان / تم اللقاء يوم الثلاثاء: 20/6/2012
- 2 - حنظل، (فالح) الشحوح وتاريخ منطقة رؤوس الجبال في الخليج العربي. الناشر (د.ن) 1987ص: 266 271
- 3 - لقيوس، (عبد الله راشد) مرجع سابق، ص: 56
- 4 - الجوهري (محمد)، موسوعة التراث الشعبي العربي، العادات والتقاليد الشعبية، القاهرة الهيئة العامة لقصور الثقافة، وزارة الثقافة، 2012. ص: 46-49
- 5 - الجروان، (محمد راشد) مرجع سابق، ص: 60



رؤية سميو أنثروبولوجية لليلة الحناء مدينة تلمسان نموذجاً

أ. بكوش نصيرة - كاتبة من الجزائر

أ. رحمان نعيمة - كاتبة من الجزائر

مقدمة

الحناء لغة، و«اللغة نظام من الرموز»، وقيمة هذه الرموز اللغوية كما تقول الكتابات الحديثة تكمن في أنها تقوم على العُرف، أي تقوم على ذلك الاتفاق الكائن بين الأطراف التي تستخدمها في التعامل، ولذا فالرموز وسائل اتصال في إطار الجماعة¹.

تعرض عالم الاجتماع الشهير Durkheim لأهمية موضوع «الرمزية» وتناولها من جانب ديني وركز على فكرة الاختلافات في النظرة إلى الأشياء نفسها، والتي تخلق معاني مختلفة وقد كان دوركايم يحاول دائماً أن يبين في كتاباته بأن الرموز تُشير إلى القداسة، وبأنها لغة عبرها الإنسان عن مخاوفه أحياناً أو طموحاته، أحياناً أخرى وأن الإنسان حتى مع العلم الحديث ستظل له مخاوفه وطموحاته، ومن ثم فإن اللغة وما تنطوي عليه من رموز تُشير إلى المقدس وستظل مع

تقدّم العلم جزءًا لا يتجزأ من التراث الإنساني². وعن طريق الطقوس المليئة بالرموز يسعى الإنسان للتقرب من العالم المقدس لتهدئة اضطراباته وإعادة توازنه الداخلي الذي يمزقه اتصاله مع تقلبات العالم الخارجي.

أولاً: تحديد المفاهيم

(1) تعريف السيميولوجيا:

كلمة سيميولوجيا (Sémiologie) في الأصل يونانية التأليف من شطرين يحمل الأول (Sémio) المأخوذ من الكلمة اليونانية (Séméion) معنى العلامة، ويحمل الثاني (Logia) معنى الدراسة والعلم وبذلك يكون معنى كلمة (Sémiologie) علم العلامة أو العلامات أو علم دراسة العلامة أو العلامات. والسيميولوجيا هي علم العلامات سواء أكانت لسانية أم غير لسانية يهتم برصد العلامات المختلفة وتصنيفها ببيان دلالتها، ويكشف القوانين التي تحكمها³.

(2) تعريف الحناء:

نبات شطري، مستديم الخضرة، غزير التفريخ ذو اللون الأحمر البني، يصل طوله إلى 3 أمتار. تحتوي الأوراق على مواد جليكوسيدية منها (اللاوسون) Lawsone، و الهيدروكس ونفتوكينون، لها دور أساسي على التأثير البيولوجي طبيًا، وكذا مسؤوليته على الصبغة واللون وتحتوي الأزهار على زيت طيار زكي الرائحة ومواد قابضة ومطهرة هامة⁴.

(3) تعريف الرمز:

إنه شيء يُذكرُ بشيء آخر، أو يأخذ مكانه أي هو ذلك الذي يتعدي معناه المباشر، أو هو كلمة قد تمثل معاني أخرى أبعد من المعنى الحرفي لها⁵.

(4) تعريف الشعائر:

الشعيرة هي وحدة من التعبير الرمزي عن القيم والاتجاهات، وهي في نظر Raymond Firth النشاط الذي يتبعه شكل محدد من أنماط السلوك، والغرض من ممارستها أو القيام بها تحقيق أغراض محددة⁶.

تاريخ ونشأة طقوس الحناء

كيف نشأت ومن أين جاءت طقوس ربط الحناء في مناسبة الزواج؟

بعض الباحثين يرجعون نشأتها إلى أسطورة إيزيس وأوزيريس فيرون أن ليلة الحنة تعود إلى زمن إيزيس وأوزيريس عندما عمده إله الشر (ست) إلى قتل أوزيريس طمعاً في الملك ومزّق جسده إلى 14 قطعة ووزّعها على أقاليم مصر، فجمعت زوجته إيزيس أشلاءه من كل أنحاء مصر، فكانت كلما جمعت أشلاءه تصبغ يدها باللون الأحمر، فاعتبر المصريون القدماء هذا رمزاً لـ «وفاء الزوجة». فحرصت الفتيات على تلوين أيديهن قبل الزفاف رمزاً للوفاء⁷، كما ساد الاعتقاد في الأساطير القديمة أن استعمال العروس للحناء ليلة الزفاف كقداء وتعويض لدم البكارة التي تفقدها العروس في هذه الليلة⁸. وقد فتحت فكرة الفدو مجالاً لأن يرمز بشيء لغيره، لعلاقة ما بينهما في اللون أو الشكل، أو المادة (وهذا ما يجعل الحناء ايقونة للدم). وقد استخدمت الحناء، وكغيره من الخطاب الأحمر بدلاً عن الدم لتغمس فيه أطراف العروسين قبل الشروع بالفعل الجنسي⁹ وهذا يدل على أن للحناء علاقة بدم بكارة العروس. وتخصيب أطراف العروسين الأيدي والأرجل بالحناء استعداداً للزفاف هو تعبير عن الانغماس الكلي في الفعل.

وقد تكون طقوس الحناء قد نشأت عن طريق التجربة الإنسانية حيث وجد الناس طرقاً صائبة نجحت لإشباع حاجاتهم فبدأوا يكرّرونها في كل مناسبة وتمسكوا بها مع مرور الزمن، فتبلورت وأصبحت عادة اجتماعية. فتجربتهم للحناء في الزينة والعلاج عضوياً ونفسياً (الحماية من الأرواح الشريرة) جعلهم يستعملونها في ليلة الحناء. وأصبحت نحن نتوارث هذه العادة ونحاكي أجدادنا وأبائنا لا شعورياً ودون وعي منا¹⁰.

علاقة الشعائر بالرموز

تلعب الشعائر دوراً هاماً في عملية الاتصال. وقد اعتبر إدmond ليتش Leach الباحث الأنثروبولوجي



والنفسية على حد سواء، إذ يفرض على كل مجتمع إنساني عند الانتقال إلى مرحلة أو مكانة القيام ببعض الشعائر والطقوس باعتبارها علامات وإشارات تمارس في مناسبات خاصة بها. ورغم التطور التكنولوجي لا زالت الحناء تحافظ على مكانتها (وإن حدث بعض التغير فيها) وهذا يدل على استمرارية وظيفتها في المجتمع. فلا زالت عادة الحناء تتوارث من جيل إلى جيل وهذا ما يُدلي بقيمتها وأهميتها عند المجتمع التلمساني ويقول «cassiner».

«إن قيمة العلامات والإشارات ليست فيما تُمثل، ولكن فيما تتعداه، فكل إشارة، وكل علامة تحمل في مضمونها معنى معين يكون هدفها الأول والأخير توصيلها للآخرين»¹⁴.

إن الانتقال للإنسان من مرحلة عمرية إلى مرحلة أخرى ومن منصب ومكانة إلى منصب ومكانة أخرى، يتطلب منه القيام ببعض الطقوس والشعائر ومنها «التخضب بالحناء». وإذا كان فإن جنب يطلق على النوع من الشعائر والطقوس شعائر المرور أو الانتقال «فإن بعض الباحثين يُطلقون عليها أزمة الحياة» «Life chisis-rituals» لأنها تميز المراحل الحرجة في حياة الأفراد¹⁵.

وتعتبر هذه الشعائر علامة تدل على الطلاق الأفراد من مرحلة إلى مرحلة ثانية، وتتطلب ممارسة

أن أحسن استخدام للشعائر يكون عند الإشارة إلى الجانب الاتصالي للسلوك. وهو يرى أن الثقافة مجموعة السلوك الذي له وظيفة في المجتمع والشعائر لا تمارس فحسب وإنما تُوحى بأشياء مع هذه الممارسة¹⁶.

وتعتبر الرموز إحدى الضيغ الأولية التي تُساعدنا في معرفة الأشياء، وترسخ بعض المعاني في الأذهان، وهي الوسائل الأولى لكي ندرك بها الأشياء، وكلما زادت معرفتنا بالرموز كلما زاد إدراكنا لألماط السلوك المختلفة. وتمثل الرموز الدلالية مكانة خاصة لأنها تُساعد على تماسك الجماعات وتربطها¹⁷.

وقد اعتبر فيكتور تيرنر Victor Turnor أن الرمز هو أصغر وحدة للشعيرة، وهو الذي يحتوي على صفات معينة فتوضح السلوك الشعائر واعتبره الوحدة النهائية لبناء معين في محتوى الشعائر يمكن ملاحظته من خلال الرضا والقبول العام كما أنه يرتبط بفكرة أو بحقيقة معينة¹⁸.

ليلة الحناء وشعائر المرور

الاحتفال بليلة الحناء لها معانيها، وهي تحمل في مضمونها كثيرا من الدلالات الاجتماعية والثقافية



ولقد اهتم علماء السيمولوجيا بالمواد التزيينية للمرأة كالكحل والسواد والخضاب، واعتبروا ألوانها مجموعة من الأنساق الدالة تجعل عالم اللون مفتوحاً لقراءات متعددة يكشف عنها المتلقي.

«واعتبروا أنَّ اللون الأحمر يرمز للحياة والخصب والحب والإثارة والرغبة الجنسية»¹⁶ لذلك فالعروس محبوبة على التزيين بالحناء لزيادة الشوق ودفع النفور.

مراسيم ليلة الحناء

يعكس الاحتفال بليلة الحناء في مجتمع الدراسة الكثير من مظاهر الاندماج والتضامن الاجتماعي والعائلي وقد أسماه دوركايم بالتضامن الآلي، حيث تجتمع النسوة من أقارب العروس لمساعدة الأُم في إعداد الطعام ومستلزمات أخرى ترتبط بهذه الليلة ونفس الأمور تجري في بيت العريس. فالتفاعل الاجتماعي له دور كبير في هذه الليلة، ولا يحدث التفاعل إلا من خلال عمليات الاتصال التي تعدُّ من العمليات الأساسية لإحداث التفاعل والذي يتجلى في علاقات تعاون وتبادل منافع ومساعدات تُقدِّمها هذه الجماعات في هذه المناسبة¹⁹ مثل كبش أو خضر وفواكه أو خبز أو هدايا أخرى خاصة بتفريش البيت

هذه الشعائر- كما يرى Taylor - استخدام مجموعة متنوعة من المواد والأشياء أو المكائن الضرورية والمناسبة لإقامتها¹⁶.

كما يعكس هذا الاحتفال «ليلة الحناء» ما تتحمّله النسوة من معاناة عبر شعائر المرور، فالتحول والانتقال من مكانة اجتماعية إلى مكانة اجتماعية أخرى، ومن العذرية إلى عالم المرأة تُصاحبه الكثير من المناسبات الشعائرية التي ترتبط بالتحولات والتغيرات التي تحدث عبر الحدود الاجتماعية¹⁷.

سيمولوجية الحناء

بعد أن يتكرر الرمز (الحناء) يُستخدم كدليل وعلامة. ويمكن تحديد معناه من خلال ملاحظة الظروف أو المناسبة التي يُستخدم فيه، فالحناء مثلاً في يد المرأة دليلٌ يُجسّد حدثاً من الأحداث ومنها حدث الزواج. وهذا الدليل يتكوّن من دال ومدلول فالدال هو علامة بصرية (خمرة راحة اليد) والمدلول هو زواج المرأة. والبقعة الحمراء في أيدي راحات الفتيات مثلاً دليلٌ على حضورهن في عرس صديقتهن أو إحدى بنات أقاربهن، ولا يغيب على البنات أن نفس الفتيات في تلك الليلة لوضع حناء العروس في راحتهن وذلك لما تحمله هذه العادة من معنى مُعين.



أيضاً للإخصاب والفال السعيد. وهناك من يعتبره رمزاً وإشارة للحشمة والوقار

والأغنية في هذه المناسبة ليست للتسلية والترويح فقط وإنما تعكس قيماً اجتماعية. ويظهر ذلك جلياً في الشطر الثاني من البيت الثاني « الزايخة ترضى على الجرائي ». والمعنى الذي نستخلصه منه هو أن ابنتهم بليت حسب ونسب وشرف وهي مطيعة لأبيها بمن يختاره هو لها كزوج فهو « برائي » كما جاء في الأهزوجة.

وظائف ليلة الحناء

اهتم التلمسانيون بالاحتفال بليلة الحناء بوصفها علامة وميزة تحمل في بنيتها وظائف اجتماعية هامة كالوظيفة التزيينية والعلاجية والاجتماعية والنفسية

١) الوظائف التزيينية

الحناء وسيلة من وسائل الزينة، كانت تستعملها المرأة قديماً، ولا زالت تستعملها لغاية اليوم كمادة لتجميل اليد والقدم وصباغة الشعر

وقد رغب الرسول ﷺ المرأة للتزين بالحناء. وقد أخبرنا أبو أحسن علي بن محمد المقرئ

تبدأ مراسيم ليلة الحناء باستقبال المدعوين ثم تقديم الطعام لهم، ويتمثل عادة في الحرية والبرقوق، ويفضل أهالي منطقة تلمسان الأكل الحلو وذلك لاعتباره رمزاً للمودة والسعادة التي ستجمع العروسين ويضمن لهما الديمومة والاستمرارية. وعادة ما تلبس العروس لباساً أيضاً أثناء ربط الحناء لأن هذا اللون يُشير إلى الطهارة والنقاء والصفاء في اعتقادهم. وتحمل فتاتان صغيرتان شمعتين، فالإنارة شيء مهم في مثل هذه المناسبة من أجل طرد الظلام والأرواح الشريرة

وترافق هذه الطقوس أغاني شعبية خاصة بربط الحناء وهي تعتبر إعداداً نفسياً للعروسين بحيث تهيئهما للفعل الخصبي، ومن هذه الأهازيج:

حليمة سابع لنجار يا التي هلكتلي غواني
حليمة سابع لنجار والزايخة ترضى على الجرائي

تؤقّر هذه الأغنية تأقيراً شديداً في نفس العروس؛ إذ يمتزج فيها الألم بالسعادة أي سعادتها بيوم زفافها، وألمها لفارقة حُضْنِ عائلتها، فتبكي العروس عند سماعها هذه الأغنية. وهنا تتجلى عذّة رموز لبكاء العروس، فهي تبكي على فراق أسرتها من الأب الذي حبا على تربيتها، والأم التي غمرت بها بحنانها الصادق الدافئ وأخوتها الذين عوذوها على الألفة والمحبة وتبادل الحديث أو قد يركز البكاء



(2) الوظيفة العلاجية :

للحناء دور كبير في العلاج، بسبب احتوائها على مواد جليكوسيدية ذات دور أساسي على التأثير البيولوجي طبيًا، ولذلك لها تأثير كبير على التئام الجروح والتشققات التي تُصيب القدمين، وكذلك تعالج الالتهابات التي توجد بين أصابع الأقدام والناجمة عن نمو الفطر²²

كما ثبت أن للحناء تأثيرًا فعالًا في علاج تساقط الشعر وتثبيته، وإزالة القشرة منه، ومعالجة آلام الرأس، وقد روى ابن ماجة أن النبي ﷺ كان إذا صدغ غلّف رأسه بالحناء ويقول: «إنه نافع بإذن الله من الصداع»²³.

(3) الوظيفة النفسية :

يعتقد الكثير من أهالي منطقة تلمسان أن للحناء دورا كبيرا في تهدئة الأعصاب وإراحتها كما أنها تعمل على غرس العواطف النبيلة في النفس ودليلهم على ذلك أن تسميتها مأخوذة من كلمة حنان، والتخضب بالحناء في ليلة الزفاف «باش ربي يحنّ عليهم».

وتستعمل الحناء أيضًا لعلاج السحر (طرد الأرواح الشريرة، ودرء العين والحسد)، وقديمًا كان الفراعنة يضعون الحناء في الأيدي والأقدام ليحفظوا من الشر.

أن الحسن بن محمد بن إسحاق أن يوسف بن يعقوب أن محمد بن أبي بكر أن بشر بن المفضل أن أبو العليل قال :

قالت بهية : سمعت عائشة - رضي الله عنها - تقول : كان رسول الله ﷺ يكره أن يرى المرأة التي ليس في يديها أثر حناء أو أثر خضاب²⁰

كما كان للحناء مكانة كبيرة في الشعر العربي حيث تغنى الشعراء القدماء بجمالها في راحة يد المراق، وفي بواطن أقدامها، يقول النابغة :

بمخضب رخص كأن بنانه

عنه يكاذ من اللطافة يعقد²¹

واستعمال الحناء في هذه المناسبة إشارة للجمال والزينة وترطيب البشرة وتلطيف الجسم، والعروس مجبولة على التزيّن والتعطر لزيادة شدة الشوق والحبّ بينها وبين الزوج . فالحناء ترمز لجذب النظر وفيها زائجة عطرية، وهذا يفضي على ليلة الدخلة شيئًا من الجاذبية والإثارة .

فمفهوم الزينة مشحون بمضمون جنسي، والعلاقة واضحة بين العناية بالجسد والجنس، فالعناية والزينة وضعتا لخدمة غرض إثارة الرغبة الجنسية وهي من أهم الأسباب لحضوة المرأة عند زوجها .

إنشاء المجتمع، فليلة «الحناء» ليست مجرد اجتماع بعض قرينات العروس وصديقاتها وأحبائها، بل هو رمز للتضامن الاجتماعي، وهو يُشكّل بدوره أداة حقيقية لضبط أفراد المجتمع وتنظيمهم، ويكون ذلك في كيفية تعايشهم من جهة، وتكيفهم مع مجتمعهم لتحقيق استقرارهم ورفاهيتهم من جهة أخرى في الوقت الذي يُدعم فيه هذا المعنى الاجتماعي بعض الأمثال الشعبية والحكم المتوارثة من جيل إلى آخر، أو من خلال الأغاني والأهازيج التي تعبر عن أهمية ممارسة هذه التّحية²⁴

وقد يعود الاحتفال بهذه الليلة كما هو الحال في كثير من المجتمعات التقليدية والتي تُقيم «حسلاً للغزّاب» إلى الإعلان بانتهاء حياة الوحدة والعزوبة والتحول إلى المكانة الزوجية الجديدة.²⁵

خاتمة

الطقوس والممارسات هذه عبارة عن جملة من العادات والتقاليد الشعبية مارسها الإنسان قديماً ولا زال يمارسها في مناسبات معينة كالاحتفال بليلة الحناء وللحناء عدّة مدلولات مدلول مادي يتم عند استعمالها للرّنة والتّجميل والتّداوي، ومدلول معنوي وصل لدرجة المعتقد، وهو وسيلة للتطهير وذرّ الحسد وإبعاد العين الشريرة، وإزالة العواطف... ويتّضح من هذا أنّ للحناء رموزاً كثيرة، تتفرع حسب لونها ووظيفتها عند أفراد المجتمعات البشرية قديماً وحديثاً، وهي تختلف وتتعدد باختلاف وتعدد المجتمعات، وما يطرأ عليها من جديد من المفاهيم عبر العصور. وتبقى ظاهرة الحناء هاته ذات خصوصيات يختصّ بها كلّ مجتمع، وقد يختلف بهذه الخصوصية عن غيره من المجتمعات الأخرى بحيث تمثل عنصراً من العناصر الثقافية وتعرض لما تتعرض له هذه الأخيرة



(4) الوظيفة الاجتماعية

تُعَدُّ الحناء دلالة رمزية اجتماعية تميّز العروس عن قريناتها الأخريات، وتضفي عليها بهاء ورونقاً وجمالاً. ومن المعلوم أنّ الحنة هي الليلة التي يتم فيها الاحتفال بتحصير العروس وتهيئتها ليلة الزّفاف والدّخلة، بدءاً من الاستحمام. وانتهاء بوضع الحنة في يديها ورجليها في طقوس خاصة تقوم بها امرأة غير مطلقة، وسعيدة في حياتها.

ولتحية العروسين قبل الزّفاف، مدلولاتها الوظيفية الأخرى في مجتمع البحث، من حيث أنّها تُشكّل معنى جماعياً اجتماعياً وثقافياً يُجمع عليه



الموسيقى الشعبية القديمة بالبلاد التونسية بين الهيدونية والعقراطية: دراسة تاريخية توثيقية

د. محمد الدريدي – كاتب من تونس

في بداية هذه الدراسة، كان هاجسنا الأول هو عملية التوثيق للممارسة الموسيقية الشعبية القديمة خلال الفترتين البونية والرومانية بالبلاد التونسية، وكان تخوفنا الأساسي هو السقوط في فخ التوثيق للممارسة الموسيقية التي تأتيها الفئات الاجتماعية العليا دون سواها، في تغييب كلي أو شبه كلي للممارسة الموسيقية لدى العامة في مختلف مناطق البلاد، وهذا التخوف «المعرفي» نعتبره مشروعا خاصة إذا ما دققنا النظر في مختلف الوثائق التاريخية الإغريقية والفارسية والعربية على وجه الخصوص، فإننا نجد أنها لم توثق إلا الموسيقى «الرسمية» التي تلبسها «السلطة» في مختلف أشكالها كالسلطة الدينية والسلطة الحاكمة وغيرهما دون التعرض إلى الممارسات الموسيقية التي تأتيها العامة وتوثيقها ودرس أنظمتها الموسيقية وآلاتها وطرق عرضها والاستفادة منها لإثراء المادة الموسيقية معرفيا ومنهجيا

ولتجاوز هذه «المخاوف المعرفية»، ارتأينا أن نتناول هذه المسألة الموسيقية باعتماد مقاربات ومناهج هي تاريخية وحضارية بالأساس، لكن تناولنا لها كان بطريقة مستحدثة مبنية على الملاحظة والتصنيف واستقراء مختلف أنواع الوثائق المكتوبة والمرسومة والمشيدة وكذلك مختلف الوثائق الأيقنوغرافية ونقدها، وهي بالأساس المنهجيات الحديثة المعتمدة في مباحث علم الآثار الموسيقي والأنثروبولوجيا الموسيقية والإثنوموسيقولوجيا.

وخلال تحليلنا لمختلف الوثائق النصية والأيقنوغرافية، التي تحصلنا عليها لتعميق فهمنا للممارسة الموسيقية الشعبية خلال الفترتين البونية والرومانية. لاحظنا أن المسألة الموسيقية خلال هاتين الفترتين تراوحت بين الممارسة الهيدونية¹ المبنية على مبدأ التلاذ والتتعم والترفيه، والممارسة العقلانية² الواعية الموجهة للشأن التعليمي والتكويني في الموسيقى بطريقة منظمة، ومن هنا ارتأينا أن نقسم هذا البحث حسب الفترات التاريخية محور الدرس (البونية والرومانية)، ومن خلال ذلك نبين أهم ما كتبه المؤرخون الأفارقة (السكان الأصليون للبلاد التونسية) وكذلك إبراز أهم الآلات الموسيقية ومجالات استعمالها حتى ندرك واقع الممارسة الموسيقية الشعبية في هاتين الفترتين في بعدها الهيدوني والعقلاني، وسنعمد في ذلك على الصور المجسمة لمختلف الوثائق الأيقنوغرافية من رسوم جدارية ولوحات فسيفسائية ورسوم على الصفاخ العاجية والتمائيل الفخارية المتوفرة في مختلف متاحف البلاد التونسية قصد الاستدلال والتوثيق.

ملامح الممارسة الموسيقية الشعبية خلال الفترة البونية (814 قبل الميلاد - 146 قبل الميلاد)

لدراسة مختلف أشكال الممارسة الموسيقية بالبلاد التونسية خلال العهد البوني، لا بد من الرجوع إلى المصادر التاريخية بمختلف أنواعها التي توثق جملة الأنشطة والآلات الموسيقية المستعملة والتكوين الموسيقي في هذا العهد، وأهم هذه المصادر هي المصادر المكتوبة، لكن أغلب المؤرخين لهذا العهد وأغلبهم من الإغريقين

اللاتينيين لم يتعرضوا في كتاباتهم التاريخية إلى الفنون والموسيقى، وأهم المصنفات المؤرخة لهذا العهد نذكر كتاب «التاريخ» لهيرودوت (484 ق.م - 420 ق.م) وكتاب «السياسة» لأرسطو (384 ق.م - 322 ق.م) وكتاب «التاريخ» ليوليبوس (200 ق.م - 120 ق.م) وكتاب «تراجم مشاهير الرجال» لكرنيليوس نيبوس (100 ق.م - 24 ق.م) وكتاب «المكتبة التاريخية» لديودورس الصقلي (90 ق.م - 20 ق.م) وكتاب «التاريخ الروماني» لتيوس لبيوس (59 Live ق.م - 17 م) وكتاب «التاريخ الروماني» لأبيانوس الأسكندري (Appien d'Alexandrie) (القرن 2 م) وكتاب «ملخص تاريخ العالم» ليوستينوس (Justin) (القرن 2 م).³

إن المتأمل في هذه الكتابات التاريخية وغيرها يلاحظ ارتباط الممارسات الموسيقية في العهد البوني بالممارسات الدينية الطقسية المرتبطة بمختلف الآلهات وطرق التعبد. وبما أن الممارسات الدينية الطقسية تمس كل الشرائع الاجتماعية والعمرية فإن الممارسة الموسيقية هي الأخرى تأتيتها كل الطبقات والفئات، ولم يقتصر حضور الموسيقى في المجتمع البوني على الممارسة الطقسية فقط بل تعداه أيضا إلى التكوين والتعليم.

1) التكوين الموسيقي بالبلاد التونسية

في العهد البوني:

تعتبر شخصية صفنبعل Sophonisbe ابنة عزربعل Hasdrubal أحد سياسي قرطاج أحسن مثال يمكن درسه لمعرفة مدى اعتناء البونيين بالجانب التكويني في الميدان الموسيقي، ذلك أن صفنبعل كانت قد تلقت تكويناً جيداً في الموسيقى والرقص علاوة على تكوينها الأدبي وإجادتها لغات عصرها وثقافتها الواسعة⁴. ومن هنا يمكن لنا أن نفترض وجود مختصين في التكوين الموسيقي يعتنون خاصة بأبناء الطبقات الاجتماعية العليا، كما نفترض أيضاً وجود مدارس تعليم الموسيقى للفئات الاجتماعية الأخرى وهو ما يفسر انتشار القيان والعازفين المحترفين في مختلف فضاءات اللهو والتسلية والخمارات.

أما اعتناء الطبقات الاجتماعية العليا بالتكوين الموسيقي لأبنائهم خلال الفترة اليونانية فإنه يزيدنا قناعة بأهمية التأثيرات الخارجية على القرطاجيين وخاصة منها المؤثرات الفكرية لحضارات البحر الأبيض المتوسط النيفينقيين والإغريق وغيرهم، ذلك أن أبرز أعلام الفكر والسياسة الإغريق هم أول من أعطوا الموسيقى بعدا فكريا ومتنفسا معرفيا بعيدا عن كل مظاهر التمتع والتلذذ وكل أشكال الهيدونية، فنجد مفهوم التربية الموسيقية في بعدها الإيطيقي مع دامون الأثيني، وهو رجل سياسة إغريقي⁶ رأى في الموسيقى إصلاحا للناشئة لما لها من وقع كبير في نفوسهم وفي ذلك إقرار بأهمية الموسيقى وشرعيتها كمنطلق لمقاربة مثالية في وجودها المجتمعي.

ولدامون الأثيني السبق في تناول المثل والتربية الموسيقية قبل أفلاطون (428 ق.م. - 347 ق.م.) الذي أعطى للموسيقى بعدا تربويا ومتنفسا معرفيا ودلاليا وفلسفيا بحيث يمكنها أن ترتقي إلى مصاف الإدراك المطلق والجمال: جمال الفضيلة وحسن التدبير. وقد جعل أفلاطون الموسيقى أداة تربوية يادرجها ضمن الرباع المعرفي «quadrivium» أساس تربية الناشئة والذي يتكون من الرياضيات والهندسة والفلك والموسيقى، وبذلك فهو يتدرج بالموسيقى مدرج التعاليم التأسيسية في المجتمع الإغريقي، وينحو بذلك منحنى الفضيلة والأخلاق كقيمة اجتماعية مطلقة. ومن هنا يبرز الدور المثالي للموسيقى خاصة من الناحية التربوية، ذلك الدور الذي يحمل في طياته حثا للمجتمع على إتيان الفضيلة والسمو إلى الأدب والكمال حتى تكتمل معالم المدينة الفاضلة التي يسعى إلى إنشائها.

2) الممارسات الموسيقية في المجمع الكهنوتي القرطاجي:

يعمل المجمع الكهنوتي على تسيير الحياة الدينية والممارسات الطقسية خلال العهد البوني، وهناك العديد من النقائش والشواهد القبرية التي عثر عليها بقرطاج مذكورة بأسماء جملة من الكهان رجالا كانوا أو نساء ومعلومات حول ترتيبهم الاجتماعي والالهة التي كانوا يخدمونها⁷. ومن بين الذين ورد ذكرهم في

هذه النقائش والذين ينتمون إلى المجمع الكهنوتي نجد سدة المعابد الموسيقيين الذين كانوا من الأحرار وكان بعضهم من النساء وكانوا يعيشون حول المعابد، ونجد أيضا كهانات قرطاج الموسيقيات حسب الحفريات الأثرية التي قام بها الأب ديلاتر ومن بعده بول غوكلار في أواخر القرن التاسع عشر والتي أثبتت وجود العديد من بقايا الآلات الموسيقية بقبور الكاهنات حسب ما تدل عليه النقائش القبرية وأغلب هذه الآلات هي الكوسات المعدنية التي يقرعها عادة الكهان المخصيون وهم يطوفون بتمثال الآلهة والنواقيس.

«فقد استخرج ديلاتر من قبر الكاهنة جر ملقرت السابقة الذكر كوسات من البرنز وناقوس معدني صغير وفي قبر آخر ناقوسا معدنيا مربوطا من طرفه بسلسلة. كما كشف في أوتيكة قبر يحتوي رفات كاهنة متزينة بحلي وقد دفن معها كوسات متكون من صحنين معدنيين مربوطين بسلسلة إلى جانب ناقوس برنزي لازال محتفظا بمطرقته الرنانة»⁷.

ويشير الباحث محمد حسين فنطرا إلى أن هذه الآلات الموسيقية المعدنية الموجودة في قبور الكاهنات تلعب دور تعويذات صوتية لها وظائف التائم والطلاسم وهي «الأدوات التي بصوتها ترزعج الشياطين فينصرفوا [هكذا]⁸ بعيدا عنها»⁹ ومن هنا تتبين مدى ارتباط الموسيقى في العهد البوني بالممارسات الطقسية، إذ هي وسيلة للتقرب من الآلهة وتستخدم كأداة كهنوتية لاستجداء الآلهة والالتحام بها عن طريق الغناء ومختلف أنماط الرقص ومحاباتها بالقرابين المصاحبة بالأنغام والألحان وإبعاد القوى الشريرة بإزعاجها بقرعة النواقيس وتصدي الكوسات.

لنن أشارت أغلب المصادر النصية المكتوبة إلى تحرك أغلب الممارسات الموسيقية خلال العهد البوني في المجال الديني الطقسي، فإن استقراء بعض الوثائق الأيقنوغرافية تخيلنا مباشرة على تحرك الممارسات الموسيقية في الأنشطة الدينية أيضا، فنجد الموسيقى مرتبطة بالتسليية والمآدب والمجالس الخمرية والألعاب الرياضية والفرجوية والمسابقات الموسيقية والعروض المسرحية وغيرها من الأنشطة التي تقوم على مبدأ

النواقيس: مفردتها ناقوس وهو الجرس أو الجرس
يوجد بمتحف قرطاج 35 عينة أصلية من النواقيس
المصنوعة من النحاس أو البرنز وكلها من الحجم
الصغير، إذ يصل ارتفاع أغلبها إلى 4 سم. ويبلغ قطر
فوهة الناقوس 2.8 سم.



الدقوف: وهي جمع دق، من عائلة الآلات
الإيقاعية ذات الغشاء، ويعتبر الدق من أكثر الآلات
الموسيقية وجوداً على المحامل الأثرية القرطاجية،
وغالباً ما يكون الدق مشخصاً يددي (تمثيل)
صغيرة من الطين المفخور تشكلت على هيئة عازفات
يمسكن بدق. كما نجد صفيحة عاجية تجسد عازفة
دق. والدقوف في العهد البوني على نوعين: الدقوف
الصغيرة والدقوف الكبيرة.



التنعم والتلذذ وكل مظاهر الهيدولية، وهناك جملة من
الوثائق الأيقنوغرافية المعروضة بمتاحف باردو وسوسة
ولمسة تحيلنا على أهمية الممارسة الموسيقية في المجال
الديوني من ذلك الرسوم على الصفايح العاجية التي عثر
عليها ضمن الحفريات الأثرية بقرطاج⁷⁰، واستقرأ هذه
الوثائق التاريخية تحيلنا أيضاً على مدى تأثير الأنشطة
الموسيقية الديونية في الفترة البونية بالحضارة الإغريقية
وتعاييرها الجمالية ومختلف مقوماتها الفكرية.

3) الآلات الموسيقية بالبلاد التونسية في العهد البوني

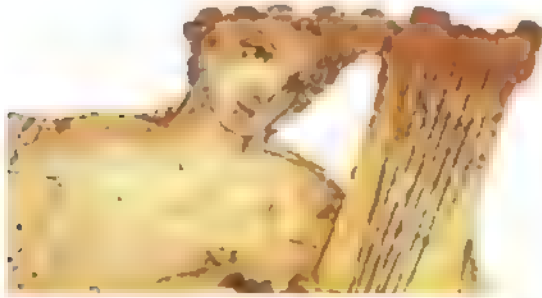
أثبتت الحفريات الأثرية بمختلف المناطق بالبلاد
التونسية وجود عدة آلات موسيقية كانت مستعملة
خلال الفترة البونية، ومجمل هذه الآلات كانت
تستخدم في المجالات الدينية والمجالات الديونية، وهي
آلات إيقاعية وهوائية وترية.

أ- الآلات الإيقاعية

الصنّاجات: وهي الكوسات (جمع كوس)، ومفرد
صناجات: صَنْجٌ. إن ملاحظة أغلب الصنّاجات التي عثر
عليها في مختلف الحفريات الأثرية بالبلاد التونسية
تتمثل في صحنين قلبي التقبب في كل صحن منهما
حلقة تمكن العازف من إدخال إصبعه لتيسير عملية
المسك أثناء التوقيع.



الفيلقيين ويفسر بعض الباحثين غياب هذه الآلة كشواهد أيقنوغرافية بعدم الاعتراف بها كآلة رسمية من الضروري استخدامها في المناسبات الدينية والممارسات الطقسية، ولعل أكثر الأدلة التي تساند هذا الرأي هو استعمال الجنك من قبل القيان المحترفات اللواتي كن يعزفن في الخمارات والملاهي ولم يستعمل الجنك في الممارسات الطقسية كالدفوف والصناعات والمزامير المزدوجة¹². والكنارة البونية هي آلة وترية تشبه القيثارة الإغريقية في شكلها لكنها تتميز عنها بالمادة التي تصنع منها، إذ أثبتت الشواهد الأيقنوغرافية أن الكنارة البونية تصنع عادة الرقبة من قرون الوعول والغزلان بينما تستعمل هذه القرون في الكنارة الفينيقية لصناعة المقبض فقط وهو ما يؤكد المؤرخ هيردوت في كتابه «التاريخ»¹³ والكنارة البونية وجدت على شكلين مختلفين: الكنارة المستطيلة والكنارة المقوسة



ونظرا إلى هذه المعطيات، فإن الممارسة الموسيقية بالبلاد التونسية خلال الفترة البونية قد تراوحت بين الغزعة الهيدولية المبيلة على مبدأ التلذذ والتنعم والترفيه والممارسة الطقسية التعبدية وبين الغزعة العقلالية المبيلة على التوظيف الواعي للمسألة الموسيقية خاصة في مجال التعليم والتكوين، ويبرز ذلك جليا من خلال

- تعدد الآلات الموسيقية وانتشارها وتنوعها: آلات إيقاعية وهوائية وترية
- تعدد تقنيات العزف على مختلف الآلات الموسيقية
- اعتناء مختلف الطبقات الاجتماعية بالتكوين الموسيقي.



ب- الآلات الهوائية:

يعتبر تعدد ووفرة المشاهد الأيقنوغرافية القرطاجية التي تجسد آلة المزمار المزدوج دليلا واضحا على كثرة استعمالها وانتشارها بالبلاد التونسية خلال العهد البوني

ويبدو من خلال استقراء مختلف الشواهد الأيقنوغرافية المتوفرة بالبلاد التونسية والتي تعود إلى الفترة البونية أن استعمال المزمار المزدوج كان في مختلف الأغراض الديونية ولكن يبقى المجال الديني والممارسة الطقسية هي المجال الأوسع لاستعمال هذه الآلة خاصة في مراسم تقديم القرابين¹⁴.

ج- الآلات الوترية:

إن المتأمل في جملة الشواهد الأيقنوغرافية الخاصة بالآلات الوترية التي تحصلنا عليها من الحفريات يلاحظ تعدد آلات الكنارة وانتشارها في أكثر من منطقة بالبلاد التونسية في مقابل غياب آلة الجنك التي كانت مستعملة في نفس الفترة بإيطاليا عند

* تعدد المناسبات التي يكون للممارسة الموسيقية فيها حضور بارز من مناسبات اجتماعية دنيوية ومناسبات دينية طقسية.

* ممارسة مختلف أفراد المجتمع الموسيقى، سواء الموسيقى الدينية الطقسية أو الموسيقى الدنيوية التي تبعث على الهيدونية أو حتى الموسيقى ذات الأبعاد الفكرية العقلانية.

* انتشار الفضاءات المعلقة للتسلية والترفيه التي يكون حضور الموسيقى والموسيقيين من عازقين وقيان حضورا بارزا.

* تفتح البونيين القاطنين بالبلاد التونسية على مختلف الحضارات المتوسطية الأخرى كالفيثقيين والإغريق وتأثرهم بها وتأثيرها فيهم. ولعل وجود شواهد أيقنوغرافية في مدينة بومباي الإيطالية متضمنة لنفس الآلات الموسيقية المستعملة في البلاد التونسية خلال الفترة البونية خير دليل على تفتح السكان الأصليين على مختلف التيارات الفكرية والفنية للحضارات التي تزامنت معها. وهذا الأمر ليس بغريب على أهالي هذه البلاد الذين يتميزون بالفتوح وعدم التقوقع، فقد أثبتت جملة من الدراسات التاريخية أن البونيين بالبلاد التونسية لم يقطعوا المعاملات التجارية مع الفيثقيين خلال فترة الحروب البونية الفينيقية (264 ق.م. - 146 ق.م.) وأن التفاعل الثقافي بينهما لم يخمد بل تبلور في ضوء وجود جاليات أجنبية إغريقية تفاعلت مع المجتمع القرطاجي¹⁴.

ملامح الممارسة الموسيقية الشعبية خلال الفترة الرومانية (146 قبل الميلاد - 439 ميلادي):

سقطت قرطاج البونية على أيدي الرومان سنة 146 ق.م. وصارت إفريقية (البلاد التونسية) ولاية رومانية (إفريقيا الرومانية) تعرف بمطمو روماء إذ كانت تزود روما بالحبوب. وقد سكنها المستوطنون الرومان وهُمّش السكان المحليون فرضخ البعض إلى سلطة المحتل بينما اختار البعض مقاومة العدو المحتل

ومجابهته. ومنذ بداية القرن الثاني الميلادي اندمج السكان الأصليون في الحضيرة الرومانية وعمّ الاستقرار السياسي والأمن الاجتماعي البلاد وتبنى الأهالي ثقافة الرومان وتقلد بعضهم مراتب سياسية وعسكرية عليا وعمّ الرخاء على إفريقية وبرزت المعالم الحضارية التي نلاحظها الآن من خلال البقايا الأثرية الشاهدة على مدى البذخ الذي عاشته أغلب الطبقات الاجتماعية في الفترة الرومانية بالبلاد التونسية. الأمر الذي أدى إلى إشعاع قرطاج من جديد كعاصمة علمية وثقافية. ومما يؤكد سرعة ذوبان السكان الأصليين في ثقافة المحتل ومعتقداته هو اعتناق الأهاليين للديانة المسيحية على الرغم من حملات الاضطهاد التي لاحقت المسيحيين وأراقت دماء العديد من معتنقي العقيدة الجديدة من الأفارقة (السكان الأصليين للبلاد). وتبعاً لهذا الذوبان على مستوى العقيدة، فإننا نتساءل عما إذا كان السكان الأصليون قد تبناوا أيضاً مختلف الممارسات الموسيقية الرومانية التي جاءت مع المحتل وهل تنكروا للموسيقى المحلية بكل مقوماتها الدلالية والفكرية والحضارية.

لدراسة الممارسة الموسيقية الشعبية خلال الفترة الرومانية بالبلاد التونسية ارتأينا أن نعود في البداية إلى الشواهد النصية المكتوبة المؤرخة لهذه الفترة. وعلى عكس الفترة البونية فإن المصادر التي كتبها الأفارقة تعتبر متوفرة بكثافة ولعل ذلك يعكس في مرحلة أولى مدى اهتمام الرومان بالتوثيق الموسيقي وتبعاً لذلك بالممارسة الموسيقية. وكثافة المصادر المكتوبة للأفارقة تجعلنا قادرين على إيجاد معلومات أكثرتهم الممارسة الموسيقية في العهد الروماني على الرغم من ندرة المصادر المختصة في هذا المبحث. ومن بين المصادر التي اهتمت بالممارسة الموسيقية نذكر:

* كتاب: أبولوجيا «Apologia» أي التبرير ألفه أبوليوس Apulée وهو لوقيوس أبوليوس Lucius Apuleius ولد سنة 125 ميلاديا بمدوروس «Madauros» مدوروش حالياً شرق الجزائر توفي سنة 180 ميلاديا. والكتاب عبارة على نص للمرافعة التي كتبها للدفاع عن نفسه في محكمة صبراتة من تهمة تعاطي السحر لإغراء أرملة كان

قد تزوجها في طرابلس، وإلى جانب أهمية الكتاب الأدبية، فللكتاب قيمة تاريخية إذ يقدم عدة معلومات حول المجتمع الإفريقي في القرن الثاني ونجد فيه أيضا بعض المعلومات الخاصة بالموسيقى وممارستها في الطقوس وعلاقتها بالمعتقدات المحلية لسكان الأصليين¹⁵.

✱ كتاب دي سبكتاقوليس «De spectaculis» أي العروض وهو أحد أهم مؤلفات ترتليانوس Tertullien وهو قوينطوس سبتييموس فلورنس ترتليانوس Quitus Septimius Florens Tertullianus ولد وعاش في قرطاج بين سنتي 155 و225 ميلاديتين. والكتاب يحمل عدة معلومات قيمة تؤرخ للموسيقى والموسيقين بولاية إفريقيا الرومانية وخاصة عاصمتها قرطاج من ذلك وصف مختلف العروض وتصنيفاتها والبحث عن دلالاتها وكيفية إقامتها. ويقدم لنا الكتاب أيضا صورة لحركية الفنية وعلاقتها بالسلطة العليا ومختلف طبقات المجتمع¹⁶.

✱ كتاب دي سبكتاقوليس «De spectaculis» أي العروض الذي ألفه قيبيريانوس القرطاجي Saint Cuprien De Carthage وهو تسقيوس قيسيليوس قيبيريانوس Thascius Caccilius Cyprianus ولد بقرطاج سنة 200 واشتغل بها خطيبا ومحاميا أعدم سنة 258 ضمن الحملة التي شنت ضد المسيحيين، والكتاب يعتبر مصدرا قيما لتأريخ الحركة الفنية والموسيقية بولاية إفريقيا الرومانية في القرن الثالث الميلادي على الرغم من أن الكاتب عمل من خلال الفصول الستة من الكتاب على وعظ سكان قرطاج بتجنب حضور العروض والألعاب لأنها تتنافى مع مبادئ الدين المسيحي¹⁷.

✱ كتاب ضد الوثنيين «Adversus nationes»¹⁸ للكاتب أرنوبيوس Arnobe ولد سنة 260 وتوفي سنة 327 اشتغل مدرسا لفنون الخطابة في سيقا وناريا «Sicca Veneria» الكاف حاليا، وقد ألف هذا الكتاب بين سنتي 304 و312 وقد احتوى على العديد من المعلومات الخاصة بالممارسات

الموسيقية المقترنة بالممارسات الطقسية للوثنية. كما يبرز الكتاب الحراك الفكري والأدبي والفني للزمن الذي عاش فيه الكاتب.

✱ كتاب «De Musica»، «رسالة في الموسيقى» «Traité de la musique»¹⁹ الذي ألفه أوغسطينوس Augustin وهو أورليوس أوغسطينوس Aurelius Augustinus ولد بتغست «Thgaste» سوق هراس حاليا سنة 354 وتوفي بهيبونا غنابية حاليا سنة 430. يعتبر أوغسطينوس - حسب علمنا - المؤرخ الوحيد من الأفارقة الذين خصّوا الموسيقى بكتاب في شكل محاضرة بين معلم وتلميذه تعرض من خلال فصوله المتعددة إلى ماهية الموسيقى وعلاقتها باللغة، كما تعرض إلى الإيقاعات والألحان وتجاوز مفهوم الموسيقى عنده حدود التطبيقات الفنية إذ يراها معرفة نظرية فيها جملة من المعادلات الرياضية وتقوم على التناسق المستمد من المنطق العددي الذي بواسطته يدرك العقل جمالية الموسيقى وتطرب الأذن لسماعها. كما بحث الكتاب في قواعد العروض والإيقاعات الشعرية وعلاقتها بالمقاطع الصوتية للجمل وفيه ربط بين الشعر والموسيقى. كما عالج الكتاب مسألة الفروقات الجوهرية بين الإيقاع والعروض، وتعرض أيضا إلى علم الهرمونيكا والنسب العددية للأبعاد الموسيقية.

✱ كتاب دي نيوبتيس فيلولوجيا أت مارقوريي «De nuptis Philologiae et Mercurii»²⁰ أي أعراس فقه اللغة والرقوريوس للكاتب مرتيانوس كيبلا Martianus Capella وهو مينيوس فليكس كيبلا Martianus Minneus Felix Capella ولد بقرطاج وعاش فيها قبل سنة 439. خُصص الجزء الأخير من الكتاب للتعريف بعلم الموسيقى متعمقا في شرح النظرية الموسيقية الإغريقية التي تجعل من الموسيقى مكونا أساسيا للرباع المعرفي دون الإتيان على ذكر الأنماط الموسيقية الراجعة في عصره.

إلى جانب دراسة المصادر المكتوبة التي تناولت الممارسة الموسيقية خلال الفترة الرومانية بالدرس



النوعية من الفضاءات فرضتها جملة من العوامل لعل أهمها ضعف صوت أغلب الآلات الوترية المستعملة في الفترة الرومانية وكذلك بدافع مقتضيات المسابقات الخاصة بالعزف والغناء التي كانت تقام في ذلك العهد والتي كانت تتطلب إصغاء جيداً لتحقيق الغزاهة في التقييم²². وتضم قرطاج أكبر أوديون في العالم الروماني وقد بناه الإمبراطور سبتيموس سويروس في القرن الثالث لتقام فيه ألعاب يثيا²³ وقع تهديمه من طرف الوندال ولم يبق منه سوى بعض الأعمدة والتماثيل التي تشهد على مدى ضخامته. وعلى الرغم من قلة المعلومات حول هذا الأوديون القرطاجي فإن سعة حجمه التي تجعل منه أكبر فضاء مغلق مخصص لسماع الموسيقى وإقامة المسابقات الموسيقية في العالم القديم هو تأكيد على مدى اهتمام الرومان والسكان الأصليين للبلاد التونسية بالموسيقى والممارسة الموسيقية الشعبية تنفيذاً وتقبلاً

ب - المسرح الدائري

أقيمت خلال الفترة الرومانية عدة مسارح دائرية وهي على نوعين، فمنها ما شُيد على هضبة أو جزء من هضبة ومنها ما شُيد على أرض منبسطة لإقامة ألعاب مصارعة الجلادين وقنص الحيوانات البرية وذلك لتعويض الفضاءات المفتوحة بالساحات العامة التي كانت تقام فيها هذه الألعاب، وهذه الفضاءات المفتوحة تعرف باسم الفوروم «forum».

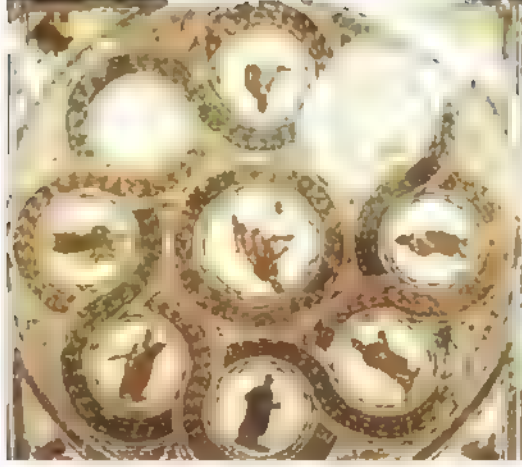
ارتأينا أن ندرس أيضاً مختلف الشواهد الأثرية من فضاءات عروض ووثائق أيقنوغرافية في محاولة منا لفهم الوضع العام للموسيقى والموسيقيين، وبناء على ذلك تتشكل لدينا صورة تكون أكثر وضوحاً حول الممارسة الشعبية للموسيقى بالبلاد التونسية خلال هذه الفترة

1) فضاءات العروض

تعتبر البلاد التونسية من أهم المناطق المتوسطية التي تحتوي على فضاءات عروض تعود إلى الفترة الرومانية، وكثافة هذه الفضاءات وتنوعها تحيلنا على مدى اعتناء الرومان والأفارقة بالموسيقى والعروض المسرحية والألعاب الرياضية التي تعتمد الموسيقى وكل هذه المعطيات تحيلنا بدورها على الممارسة الموسيقية الشعبية المتأثرة بمختلف حضارات البحر الأبيض المتوسط والمسارح الرومانية بالبلاد التونسية تصنف إلى نوعين: المسارح المغطاة والتي تعرف بالأوديون والمسارح الدائرية

أ - المسرح المغطى: الأوديون

تعني لفظة أوديون «Odien» في اللغة الإغريقية الغناء²⁴، والأوديون «odéon» هو صرح معماري مخصص لاستماع الموسيقى استماعاً جيداً. ويتميز الأوديون عن بقية الفضاءات المخصصة للعروض بكونه فضاء مسقفاً معزولاً عن كل المؤثرات الصوتية الخارجية، ويرجح أغلب المؤرخين أن استحداث هذه



(2) الممارسة الموسيقية الشعبية في الفترة الرومانية
من خلال لوحات الفسيفساء

لدراسة الممارسة الموسيقية الشعبية بالبلاد التونسية خلال الفترة الرومانية لا بد لنا من دراسة الشواهد الأيقنوغرافية المميزة لهذه الفترة وهي الفسيفساء. ويعتبر المشهد الموسيقي والممارسة الموسيقية من أهم المواضيع التي سجلت حضورها بكثرة في لوحات الفسيفساء التي تعود إلى هذه الفترة وذلك في مختلف الأنشطة الدينية الطقسية والأنشطة الدنيوية الاجتماعية

نلاحظ من خلال جملة اللوحات الفسيفسائية التي تعود إلى الفترة الرومانية بالبلاد التونسية والتي تتضمن مشاهد من الممارسات الموسيقية مدى اهتمام الرومان بالممارسة الموسيقية الشعبية في عهدها الهيدوني والعقلي، ويظهر ذلك من خلال:

● حضور الممارسة الموسيقية في عدة مناطق بالبلاد التونسية خلال الفترة الرومانية قرطاج والجم وصفاقس ودقة وثقصة وأوتيكا وموسسة إلى غير ذلك من المناطق التي عثر فيها على لوحات فسيفسائية تجسم بعض الأساطير والشخصيات المرتبطة أساسا بالموسيقى.

● تنوع المناسبات الدينية والدنيوية التي يكون للموسيقى فيها حضور فعال

● تعدد الآلات الموسيقية وتنوعها مقارنة بالآلات الموسيقية الموجودة خلال الفترة البونية

كما استغلت المسارح الدائرية أيضا العروض الموسيقية العامة التي تستعمل فيها الآلات الموسيقية ذات الأصوات القوية. ويحتوي المسرح الدائري على حلبة تعرف باسم أرينا «arène» المشتقة من اللفظة اللاتينية التي تعني الرمل «arena» وهو الفضاء المخصص لألعاب المصارعة والاقتتال يحيط بحلبة المسرح الدائري عادة جدار مرتفع يعرف بجدار المنصة البوديوم «podium» ويكون متوازنا مع جدار ثان يفصل بين الحلبة ومداخل المتفرجين، كما يحتوي المسرح الدائري على مدارج لجلوس المتفرجين تساعد بحكم شكلها المدروس على حسن انتشار الصوت خلال العروض الموسيقية أو العروض المسرحية.

تتميز بنايات المسارح الرومانية بعدة خصائص صوتية تحيلنا على مدى اهتمام الرومان بمسألة انتشار الصوت داخل الفضاءات التي تقام فيها الألعاب والعروض الفنية بصفة عامة والعروض الموسيقية بصفة خاصة، وهذا الاهتمام يعكس مدى الاهتمام بالممارسة الموسيقية الشعبية السائدة في المناطق القريبة من المسارح الكبرى الموجودة بالبلاد التونسية خلال الفترة الرومانية وهي مسرح قرطاج ومسرح دقة ومسرح الجم ومن أهم المميزات الصوتية لهذه المسارح لذكر بُعد المسارح عن المدن وكذلك عكس الصوت وتضخيمه وأيضا دقة انتشار الصوت إلى جانب العناية بجيازة الصوت وتضخيمه

الآلات الموسيقية بالبلاد التونسية

خلال الفترة الرومانية

(1) الآلات الإيقاعية



المضارب الرنالة: نلاحظ من خلال دراسة الوثائق الأيقنوغرافية وجود ضربين من المضارب الرنالة بالبلاد التونسية خلال الفترة الرومانية وهما القضبان المتصادمة والصاجات، ويعود استعمال المضارب الرنالة بنوعيتها إلى العصور الحجرية.

القضبان المتصادمة تبرز القضبان المتصادمة في العديد من الوثائق الأيقنوغرافية على طول يقارب الأربعين سنتيمترا ويرجح الباحث أليس المؤدب أن هذه القضبان تصنع من الخشب الصلب.²⁴



الكوسات: يتميز الرومان عن البونيين باستعمال الكوسات أو الصناجات في الموسيقى الديونية إلى جانب استعمالها في الموسيقى الدينية والممارسات الطقسية، ويبرز ذلك جليا من خلال بعض اللوحات الفسيفسائية الراجعة إلى الفترة الرومانية والتي تجسد مشاهد رقص دنيوي فيه حضور مكثف للكوسات.

الصلاصل: تخيلنا مجمل الشواهد الأيقنوغرافية التي تجسد الصلاصل أن استعمالها ارتبط أساسا بعبادة الآلهة إيزيس، وتتصل رمزية الآلة بالحضارة المصرية القديمة.



الصاجات: تتكون الصاجات من زوجين من القضبان الرفيعة يكونان متساويين في الطول ويبرز في نهاية كل منهما رأس مستدير مسطح





الإغريقية، ذلك أن هذه الآلة بمختلف أنواعها كانت راجحة بكثرة في عهد الإغريق وهي آلة مقدسة مقترنة بأبوللو وموساي، كما اهتم بها كبار المنظرين والمفكرين، إذ جعلها أفلاطون آلة أساسية من الضروري أن يتعلمها النشء حتى يكونوا أسوياء من خلال نظيره لإنشاء المدينة الفاضلة²⁵. كما أكد أرسطو على تعليمها للنشء بما أنها آلة تنمي الذكاء²⁶. وتشير الشواهد الأيقنوغرافية التي تجسد الكنارة إلى أنها تتضمن عدة أنواع أهمها الليرة والقيثارة:

الليرة: تبين مختلف الشواهد الأيقنوغرافية مكونات الليرة التي تميزها عن بقية الآلات المشابهة لها، ذلك أن صندوق الرنين يصنع من رؤس السلحفاة يمتد منه قرنان متناظران بينهما مقبض تنطلق منه الأوتار المتوازية لتصل إلى المشط المثبت في أسفل الصندوق المصوت

القيثارة: عند دراسة مختلف الشواهد الأيقنوغرافية التي تعود إلى الفترة الرومانية بالبلاد التونسية والتي تتضمن تجسيدا للقيثارة تبين مدى ارتباط هذه الآلة بأبوللو وآلهة الموسيقى إيراكو وتختلف القيثارة عن الليرة من حيث الشكل وأيضا من حيث مادة الصنع، ذلك أن شكل صندوق رنين

الدفوف: ارتبطت الدفوف خلال الفترة الرومانية بالممارسات الطقسية لديانة «قيبال» فنجدها بكثرة في الاحتفالات الديانوسية إذ نجدها بكثرة بأيدي أتباع ديونيسيسوس: المينادوس والسيلانوس. والدفوف خلال هذه الفترة تصنف من ضمن الآلات الشعبية ذلك أنها غير مرتبطة بأية آلهة من آلهة الفنون بل بقيت آلة مصاحبة فقط للرقص والتمثيل في المسرح.

(2) الآلات الوترية

الجنك من خلال دراسة الشواهد الأيقنوغرافية التي تعود إلى الفترة الرومانية والتي فيها حضور لهذه الآلة نلاحظ ارتباطها بالعازفات دون العازفين وهو على شكل مثلث غير منتظم الأضلاع ويتجاوز ارتفاعه مستوى رؤوس العازفات.

الكنارة يعتبر استعمال آلة الكنارة خلال الفترة الرومانية بالبلاد التونسية دليلا على مدى تأثر الموسيقى الرومانية بحضارات البحر الأبيض المتوسط وخاصة الحضارة





«totémique»²⁶ في الآلات التي صنعت من أعضائها²⁹. ومما يؤكد استعمال الباندوريوم في مختلف المناطق التابعة للنقود الروماني وفي مختلف المناسبات وجود دمي من الطين المخفوق تجسد هذه الآلة في منطقة قصر غيلان بجنوب البلاد التونسية

(3) الآلات الهوائية



القيثارة يكون مستطيلا منحرفا أو سداسي الأضلاع تمتد منه رقبتيان سميكتان.

العود «باندوريوم»: يعتبر استعمال الباندوريوم في الفترة الرومانية بالبلاد التونسية من قبيل التأثير بالحضارات القديمة على غرار الحضارة المصرية القديمة والحضارة الآشورية. وعلى الرغم من ارتباط الموسيقى الرومانية وفنونها عامة بالحضارة الإغريقية فإن استعمال الباندوريوم لم يكن متداولا عند الإغريق ذلك أنهم كانوا يحبذون الآلات ذات الأوتار المطلقة عن الآلات ذات الأوتار المعفوقة ومهما يكن من أمر فإن توفر الوثائق الأيقنوغرافية التي تعود إلى الفترة الرومانية وانتشارها في مختلف مناطق البلاد التونسية تدل على كثرة استعمالها في مختلف المناسبات²⁷.

ومن خلال بعض الشواهد الأيقنوغرافية لاحظ أن الصندوق المصوت الباندوريوم مصنوع من ترس السلحفاة ولعل استعمال هذه الآلة في الممارسات الدينية الطقسية وخاصة الطقوس الجنائزية يجعلنا نميل أكثر إلى رأي الباحث جاك بريل Jacques BRIL الذي يرى أن العلاقة بين الآلات الموسيقية والأشكال الحيوانية لأجزائها أو استمداد مواد صنعها من أعضاء حيوانية معينة هو فعل عقائدي طوطمي، بحيث يكون هناك استمرارية حيوية القوى الطوطمية



الشعبية الشعبية «syrinx» هي آلة موسيقية هوائية متعددة الأنابيب المتدرجة في الطول مثل «flûte de pan»، ولم يتفق المؤرخون على تاريخ أول ظهور لها إذ أثبتت الحفريات والدراسات الأثرية استعمالها في مختلف الحضارات القديمة المتباعدة جغرافيا وزمنيا. أما في البلاد التونسية خلال الفترة الرومانية فقد كانت الشعبية تصنع من القصب وقد وجدت بعض النماذج الأصلية مصنوعة من الخشب وأخرى من البرنز والعاج وذلك حسب الشواهد الأيقنوغرافية المتوفرة والتي تبين استعمالها أيضا في مختلف الممارسات الدينية والديوية



الشواهد الأيقنوغرافية التي تجسد المزمار المزدوج بنوعيه: المزمار المزدوج ذات الأنابيب المستقيمة والمزمار المزدوج ذات الأنابيب المعقوفة.

الأرغن المائي: تعددت المصادر التاريخية المكتوبة التي تناولت الأرغن المائي بالدرس، فقد أرجع هيرون الأسكندراني d'Alexandrie هذه الآلة إلى القرن الأول، بينما ترجع أغلب المصادر تاريخية هذه الآلة إلى القرن الثالث قبل الميلاد³¹. وتبرز أغلب الشواهد الأيقنوغرافية أن استعمال الأرغن المائي في الفترة الرومانية بالبلاد التونسية كانت في جميع المناسبات الدينية والدينيوية وخاصة الاحتفالات الخاصة وألعاب مصارعة الجلادين إلى جانب استعماله عسكرياً لتمثيل في المصاحبة الموسيقية لتدريبات الجنود³².



مزمار الجراب: لم يكن استعمال مزمار الجراب بالبلاد التونسية خلال الفترة الرومانية متداولاً بكثرة ولكن في المقابل لا يمكن إنكار تداوله، فقد تعرض سويتونيوس إلى هذه الآلة في كتابه «حياة نيرون» حين ذكر أن نيرون كان من أبرز العازفين عليها. وتبين لنا الشواهد الأيقنوغرافية أن مزمار الجراب وقع استعماله خلال الفترة البيزنطية،

القصبة: أبرزت الدراسات والحفريات الأثرية أن استعمال القصبة كان في مختلف الحضارات البشرية التي ظهرت في مناطق مختلفة من العالم منذ أقدم العصور، لكن استعمال القصبة خلال الفترة الرومانية بالبلاد التونسية كان على غرار استعماله في الحضارة الإغريقية غير محتفى به على الرغم من استعماله في شتى الممارسات الدينية الطقسية والدينيوية، ولعل ذلك راجع بالأساس إلى تصنيف هذه الآلة ضمن الآلات الشعبية حتى أنها غير مرتبطة بأي ربة من ربوات الفنون، إذ نجدها مرتبطة بالأنشطة الرعوية وارتباطها بالمضامين الطبيعية.

المزمار المزدوج: اعتبر المزمار المزدوج من الآلات الشعبية الوضيعة منذ العهد الإغريقي لارتباطه بأسطورة الآلهة أينما التي صنعت ثم تخلت عنه بسبب الاعوجاج الذي خلفه لها بضمها وقد تبناه بعد ذلك مرسيايا أحد شياطين الطبيعة. وعلى الرغم من هذا المعتقد السائد فإن الإغريق لم يتوانوا عن استعمال المزمار المزدوج في مختلف المناسبات الدينية والدينيوية ولكن بقي من الآلات الدولية الوضيعة التي لا ترتقي إلى الآلات المتقنة التي اعتنى بها الفكر اليوناني القديم والتي جعل منها آلات النخبة المفكرة كالليرة والقيثارة³³. وقد تواصل هذا المعتقد الأسطوري خلال الفترة الرومانية بالبلاد التونسية على الرغم من ارتباطه بربوات الموسيقى واستعماله وحضوره بكثرة في مختلف



القرن: يعتبر القرن من الآلات الموسيقية التي أخذها الرومان عن الإغريق في إطار التأثير بحضارات البحر الأبيض المتوسط والتي استغلت كثيرا في النشاطات العسكرية وقت الحروب كما في وقت السلم، وسجلت هذه الآلة حضورها بكثرة خلال الألعاب الرياضية وفي الاحتفالات الرسمية والمواكب الجنائزية. والملاحظ من الشواهد الأيقنوغرافية أن القرن أصبح يصنع من المعادن المختلفة كالبرنز بعد أن كان من المواد العضوية للقرون الحيوانية

ومن هنا يمكن أن تستخلص أن استعمال مزمار الجراب بدأ منذ الفترة الرومانية وتواصل فيما بعد خلال الفترة البيزنطية.

البوق: يعتبر استعمال البوق في الفترة الرومانية امتدادا لاستعماله خلال الحضارة الإغريقية أو من قبيل تأثير الحضارة الرومانية بحضارات البحر الأبيض المتوسط، فقد استعمل البوق عند الإغريق في الميدان العسكري وخاصة تدريبات الفرسان، وتواصل استعماله مع الرومان في مختلف النشاطات العسكرية خلال فترات السلم وأثناء الحروب.

«كانت الجيوش الرومانية تستخدم بصورة أساسية آلات ذات فوهات واستنادا إلى دستور الإمبراطور سرفيوس جيهز كل جيش من جيوش روما بمئة³³ عازف على البوق كانت مهمتهم أداء الإشارات المختلفة فيما يخص النشاطات اليومية للعسكريين وتسليح الجنود خلال فترة استراحتهم وعندها كان الجيش المنتصر يعود إلى روما كانت عدة فرق موسيقية تسير في مقدمة الاستعراض تعزف ألحانا عسكرية»³⁴.

من أقدم الشواهد الأيقنوغرافية التي عثر عليها بالبلاد التونسية والتي تتضمن تجسيدا لآلة البوق أو عازف بوق أثناء العزف، لوحة فسيفسائية عثر عليها بجهة طبرية وتعود إلى القرن الثاني بعد الميلاد تشخص مجموعة من العروض وتجسد في جزء منها بوق

قناع الممثل كآلة موسيقية: يعتبر القناع المكمل لأزياء الممثلين التراجيدين والكوميديين والإيمائيين آلة لتغيير الصوت يجعله حادا أو منخفضا حسب مقتضيات العرض المسرحي. وقد ذكره لوقيانوس في وصف العروض المسرحية موضحا دور القناع الغير لطبيعة الصوت البشري والمتماشى مع الأزياء التنكرية التي يحتاجها الممثلون في مختلف العروض المشهدة³⁵. والتقد ترتليانوس القناع في حملته على الممثلين والعروض المسرحية، ذلك أن القناع يغير الصوت وفي ذلك خطيئة في حق الله الذي لا يحب المغالطات وكل من يشوه صورة مخلوقاته فهو مدلس لحرمة³⁶.



مجالات الممارسات الموسيقية الشعبية خلال الفترة الرومانية

عند دراستنا للشواهد النصية المكتوبة ومختلف الشواهد الأيقنوغرافية التي تعرضت إلى الممارسات الموسيقية خلال الفترة الرومانية بالبلاد التونسية نلاحظ أن الحضور الموسيقي كان في هذه الفترة موجودا في مختلف الممارسات الحياتية سواء الممارسات الدينية الطقسية أو الممارسات الدنيوية الجادة أو تلك التي تبعث على الهيدولية. ولئن اقتصرت الممارسة الموسيقية على المجال الديني الطقسي وبعض المناسبات الدنيوية خلال الفترة البونية، فإن حضور الموسيقى والآلات الموسيقية في المجال الديني الطقسي يكاد يكون محدودا مقارنة بحضورها في المجالات الدنيوية خلال الفترة الرومانية، ولعل ذلك ما يفسر التنوع والتعدد في الآلات الموسيقية المحلية أو المتوارثة عن حضارات البحر الأبيض المتوسط المتزامنة مع العهد الروماني أو الحضارات القديمة كالحضارة المصرية والآشورية وغيرها مقارنة بالآلات المتداولة خلال

الفترة البونية ومن أبرز المجالات الحياتية التي كان للممارسة الموسيقية فيها دور فعال خلال الفترة الرومانية والتي كانت مهمشة أو شبه مهمشة خلال الفترة البونية لذكر:

المجال العسكري كان للممارسة الموسيقية حضور سواء وقت الحرب أو في وقت السلم، وكنا قد تعرضنا إلى ذلك خلال دراستنا لبعض الشواهد الأيقنوغرافية المتعلقة ببعض الآلات الموسيقية الهوائية المستعملة في هذا المجال خلال الفترة الرومانية كالأرغن المائي والبوق والقرن.

المجال الرياضي: وكنا قد تعرضنا إلى ذلك من خلال دراستنا لبعض الشواهد الأيقنوغرافية المتعلقة ببعض الآلات الموسيقية الهوائية المستعملة خلال الفترة الرومانية في هذا المجال كالزمار المزدوج ومزمار الجراب والبوق والقرن.

المجال الترفيهي: كان للممارسة الموسيقية في المجالات الترفيهية دور فعال وقد لاحظنا ذلك من خلال بقايا اللوحة الفسيفسائية التي تنقل لنا



المجال الفني: كنا قد أشرنا إلى إقامة مسابقات موسيقية خلال الفترة الرومانية بالبلاد التونسية عندما تعرضنا للدراسة فضاءات العروض وخاصة أوديون قرطاج، فقد كانت هذه المسابقات من أبرز المظاهر الفنية الموسيقية التي وقع الاعتناء فيها بالموسيقى على المستوى التنظيمي والمستوى الفني، وما إقامة مسابقات «بيثيا» الموسيقية وبناء الأوديون الخاص بهذه المسابقات إلا دليل على المستوى الفني الذي وصلته ولاية إفريقية الرومانية، والذي يعتبر انعكاسا للمستوى الحضاري الذي عرفته البلاد التونسية خلال الفترة الرومانية وإقامة المسابقات الموسيقية هي من قبيل التأثير بالحضارة الإغريقية، إذ عملت السلطة الحاكمة خلال الفترة الرومانية على إعادة إحياء مجد المسابقات الموسيقية على الطريقة الهلينستية وقد أحاطها الإمبراطور نيرون بهالة فخمة من المظاهر السياسية والدينية لتصير إحدى خطابات الإيديولوجيا الرومانية المعبرة عن بطولة الإمبراطور وتقديس صورته الأبولونية

مشهد وليمة فيها حضور للموسيقى من خلال عازف شعبية وراقصات يوقعن بصاجات.

المجال التكويني في الموسيقى: اعتنى الرومان والأفارقة السكان الأصليون للبلاد التونسية خلال الفترة الرومانية بالمجال التكويني والتعليمي للموسيقى، إذ يذكر أوغسطينوس في كتابه «رسالة في الموسيقى» أن تعلم تقنيات العزف والغناء هو من اختصاص مجموعة من المحترفين أغلبهم من العبيد والموالي، ونفهم من خلال بعض خطبه الوعظية أن منطقة بلاريجيا قد اقتصت بتعليم الرقص والموسيقى عزفا وغناء، ولعل هذه المنطقة قد عرفت وجود مدارس أو معاهد لتعليم الرقص والموسيقى غناء وعزفا، ونستشف ذلك من الخطاب الذي ألقاه أوغسطينوس وأعطا أهالي بلاريجيا وناصحا إياهم بالتخلي على جملة هذه الصنائع: «إخواني متساكني بلاريجيا مني لتكم مشهورة في كل الجهات، ويتجه إليها العديد من الناس، عما [هكذا]³⁷ يبحثون هنا عن ممثلين، عن خليعات، هل تجدون في هذا مجنا؟ ألا تخططون من الاحتفاظ بسلعة تشتري؟»³⁸

Bibliotheca helvetica romana, 1954.

- 6 - فنطر، م. س.، ص. 145.
7 - أنظر:
- * DELATTRE (Alfred Louis), La nécropole des rabs, prêtres et prêtresses de Carthage, troisième année de fouilles, Imprimerie Paul Feron-Vrau, Paris, 1902 – 1903, p. p. 5 – 8.
 - * DELATTRE (Alfred Louis), La nécropole voisine de la colline de Sainte – Monique, troisième mois de fouilles, Imprimerie Paul Feron-Vrau, Paris, 1900, p. 15, notes n° 2.
 - 8 خطأ لغوي صوابه: فيتصرقون.
 - 9 - فنطر، م. س.، ص. 234.
 - 10 - أنظر ملحق اللوحات: لوحة رقم 1 و 2 و 3 و 4.
 - 11 - DECRET (François), Carthage ou l'empire de la mer, Seuil, Paris, 1977, p. 143.
 - 12 VENDRIS (Christophe), Instruments a cordes et musiciens dans l'Empire Romain, Etude historique et archéologique (II ème siècle av. J.-C/ V ème siècle ap. J. – C), L'Harmattan, Paris, 1999, p. 115 – 116.
 - 13 - HERODOTE, Histoire, Livre IV, Chapitre 192, texte numérisé in:
 - * <http://2terres.hautesavoie.net/livreseg/herodote/texte/herodote4.htm>
 - 14 - فنطر، م. س.، ص. 24.
 - 15 - أبوليوس (لوكيوس)، المرافعة، أو دفاع صبراتة، ترجمة عمار الجلاصي، منشورات تاوالت الثقافية، كاليفورنيا - الولايات المتحدة الأمريكية، 2001.
 - * المحجوبي (عمار)، أبوليوس: صفحات مختارة، تعريب محمد العربي عبد الرزاق، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج تونس، 1998، ص. 7 – 22.
 - 16- TERTULLIEN, Contre les spectacles, texte numérisé d'après la traduction de Eugene-Antoine De GENOUDE, Edition Louis Vivès, Paris, 1852, tome II, in:
 - * www.tertullian.org/french/g2_11_de_spectaculis.htm

- 1 الهيدونية: مدرسة فلسفية بجعر من اللذة والمنفعة والترفيه أهم غاية حياتية سامية.
أنظر:
- * www.histophil.com/hedonisme.php (22/9/2017)
- * www.cnrtl.fr/definition/h%C3%A9donisme (18/9/2017)
- * www.universalis.fr/encyclopedie/hedonisme/ (18/9/2017)
- 2 العقلانية: توجه فلسفي يؤكد أن الحقيقة يمكن أن تكتشف بشكل أفضل باستخدام العقل والتحليل الواقعي.
أنظر:
- * <https://marefa.org/%D8%B9%D9%82%D9%84%D8%A7%D9%86%D9%8A%D8%A9> (20/9/2017)
- * www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%B9%D9%82%D9%84%D8%A7%D9%86%D9%8A%D8%A9/ (20/9/2017)
- 3 - المؤدب (أنيس)، الثقافة الموسيقية في تونس خلال الفترة البوننية والرومانية، مذكرة دكتورا في علوم التراث، جامعة تونس، مارس 2008، ص. 128 – 131.
- 4 - أنظر:
- * GESLL (Stéphane), Histoire ancienne de l'Afrique de nord, tom III, Hachette, Paris, 1927, p. 197 – 198.
- * LANCEL (Serge), Hannibal, Fayard, Paris, 1995, p. 269.
- * فنطر (محمد حسين)، الحرف والصورة في عالم قرطاج، مركز النشر الجامعي، أليف - منشورات البحر الأبيض المتوسط، تونس، 1999، ص. 28.
- 5-PSEUDO-PLUTARQUE, De la musique, texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grece antique préparé par François LASSERRE, Olten / Lausanne, Urs Graf Verlag, Coll. Institut suisse de Rome

- 26 - ARISTOTE, La Politique, texte numérisé par J.P. MURCIA, traduit en français d'après le texte collationné sur les manuscrits par J. BARTHELEMY SAINT HILAIRE, Livre V, Chapitre VI, 5, Paris, Ladrangé, 1874, in:
* <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/politiqueordre.htm>
- 27 - VENDRIIS, op. cit., p. 117.
- 28 - Totémique: adjectif du totem fonction de totémique / Totémisme: structure sociale organisé autour des totems. (Dictionnaire encyclopédique Auzou 2004, p. 1523).
- 29 BRIL (Jacques), Origines et symbolisme des instruments de musique, édit. Claucier-Guéraude, Paris, 1980, p. 31.
- 30 - WIORA (Walter), Les quatre âges de la musique, traduction de J. GAUDE-FROY-DEMONBYNES, Payot, Paris, 1963, p. 74 - 75.
- 31 PERROT (jean), L'orgue et ses origines hellénistique à la fin du XIII siècle, édit. A. et J. PICARD, Paris, 1965, p. 33 - 34.
- 32 - PECHE & VENDRIES, op. cit., p. 78.
- 33 هكذا وردت في الكتاب، والصواب: بمائة
34 - مدبك، م. س.، ص. 43.
- 35 LUCIEN, De la danse, Chapitre 2/, texte numérisé, traduction de Eugène TALBOT, Hachette, Paris, 1912, in:
* <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Lucien/danse.html>
- 36 - TERTULLIEN, Contre les spectacles, op. cit.
- 37 - الصواب: عمّ يبحثون هنا؟
38 - SAINT AUGUSTIN, Serments Denis, 17, 5.
عن: المؤدب، م. س.، ص. 405.
- 17 - أنظر مؤلفات Saint Cuprien De Carthage باللغة الفرنسية على الموقع:
* www.jesusmarie.com/cyprien-de-carthage.html
- 18 - ARNOBE L'ANCIEN, Contre les Gentils, traduit et commenté par Henri Le BON-NIEC, Les Belles lettres, CUF, Paris, 1982.
- 19 - SAINT AUGUSTIN, Traité de la musique, texte numérisé d'après la traduction de MM. THENARD et CITOLEUX, in:
* www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/musique/index.htm
- 20 - MARTIANUS CAPELLA, De Nuptiis Philologiae et Mercurii, liber. IX, trad. Di Lucio CRISTANTE, Antenore, coll. Medio-evo e umanismo, Padova, 1987.
- 21 - "Odéon, du grec Ὀδείον (littéralement «construction destinée à des concours musicaux», mot dérivé du grec «chanter» qui a aussi donné ode et aède), est le nom de divers édifices de la Grèce antique affectés aux exercices de chants, aux représentations musicales, aux concours de poésie et de musique. Ces édifices étaient généralement de taille modeste."
أنظر:
* fr.wikipedia.org/wiki/Odeon
- 22 - PECHE (Valérie) et VENDRIES (Christophe), Musique et spectacles a Rome et dans l'Occident romain, Errance, Paris, 2001, p. 68.
- 23 - Ibid., p. 68.
- 24 - المؤدب، م. س.، ص. 309.
- 25 - PLATON, La République, Livre III, 399d, texte numérisé d'après L'œuvres complètes de Platon, traduis en français par E. CHAMBRY, Librairie Gamier Frères. Paris, in:
* <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/rep3.htm>



الرقصات المسرحية من أعرق تراث كيرالا الهندية « كاثاكالي (Kadakali) ، وكودياطم (Koodiyattam) ، وكوت (Kootu) ، وغير ذلك »

أ. نشاد علي الوافي - باحث من الهند

كيرالا، إحدى الولايات الهندية التي تقع في جنوبها تمتلك أجمل طبيعة وتحتل أعلى درجة في مقياس التنمية الإنسانية والتقدم العلمي والتكنولوجيا وبلغت النسبة التعليمية إلى المائة في المائة وشبه مستوى الحياة فيها بالدولة المتقدمة. يتعايش فيها أناس يختلف أديانهم وثقافتهم بالونائم والوحدة حتى يشاركون في جميع المحافل الثقافية مثل أونام (Onam) وويشو (Vishu) وترشور فورام (Thrissur Pooram) والأعياد الدينية مثل عيد الفطر والأضحى ويوم ولادة عيسى (Christmas) ويدعمونها مادياً ومعنوياً. نشأ وازدهر فيها ثقافات عديدة وحضارات متنوعة تراثها عريق وفنونها الكلاسيكية رائعة. ما اعترف اليونسكو من بين ثقافتها إلا اثنين وهي كودياطم ومودياطم فيما نال كاثاكالي غينيس للمكيأج الكثاف. وقد كان توجد في كيرالا فنون متعددة منذ عهد القبيلة حتى تيلورت وانقسمت فيما بعد إلى ثلاثة أقسام وهي

الفنون الإسلامية الهندية والفنون الهيكلية والفنون التقليدية. ونعني بالفنون الإسلامية الهندية فنون نشأت وتطوّرت إثر احتكاك الثقافتين الهندية والإسلامية. وأمّا الفنون الهيكلية وهي نشأت بالعلاقة بالهيكل والتي تُعرض في مسارح خاصة بُنيت في أحضانها. فالفنون التي تنتمي إلى مناطق وأديان خاصة تُعرف بالفنون التقليدية. تنتمي كوث (Kooth) وكودياظم (Koodiyattam) وكاثاكال (Kadakali) وراناناظم (Ramanattam) وكُرشناظم (Krishnattam) وأوطام (Ottamtullal) إلى الفنون الهيكلية الرئيسية بينما ترا (Tira) وتيام (Teyyam) وموديت (Mudiyettu) وقاداني (Pdayani) وتيروكوث (Terukooth) وكوماي (Kummatti) وكالاميروت فات (Kalamezhuthpattu) وكنالاطم (Kanalattam) وميلاظم (Mayilattam) تنتمي إلى الفنون التقليدية.

الفنون الهيكلية

Kshethra Kalakal

الرقصة المسرحية هي التعبير عن الأساطير والقصص الهندوسية القديمة الواردة في الكتب المقدسة مثل باغاوات غيتا (Bagavath Geetha) ورامايانا (Ramayana) وأبانشات (Upanishads) وغير ذلك في صورة تجمع فيه الحكاية والرقصة والمسرحية في آن واحد. وتُسمى المناظر الفنية التي يتم تقديم الرقصات المسرحيات أو نحو ذلك فيها بـكوثا تانغال (koothambalangal).

ومن أهم الفنون الهيكلية :

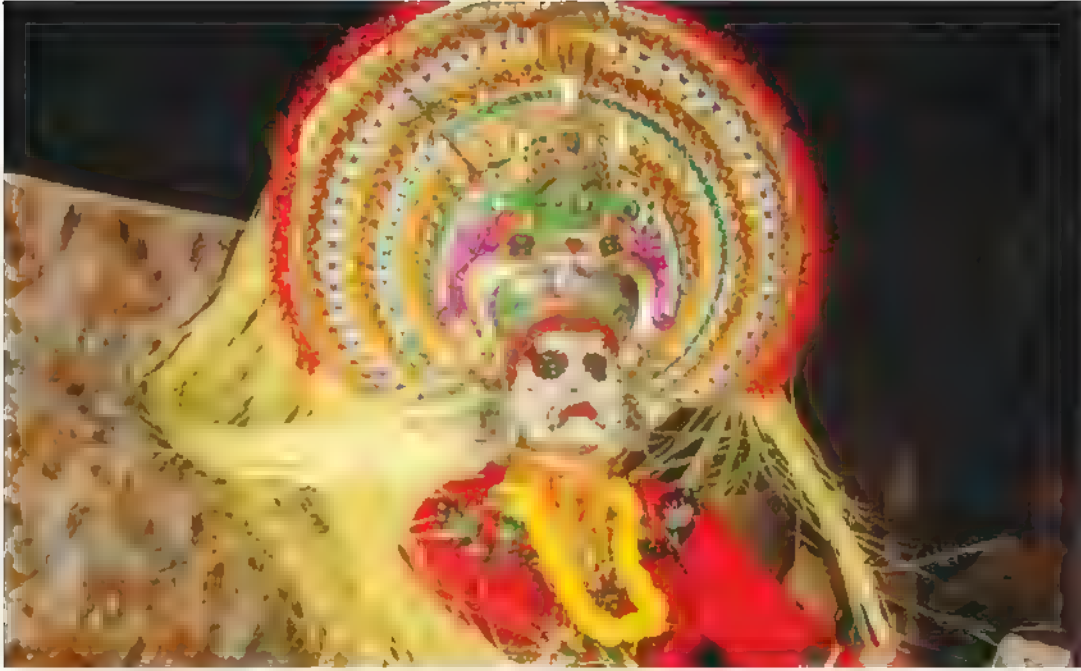
1) كوث (Kooth) :

هو من أقدم فنون هيكلية في كيرالا بدأ قبل 2000 عام كما يقول المؤرخون العاقرة في تاريخ الفن. يعرضه الفنّان المنتهي إلى طبقة جاكيار (Chakiyar) ولذلك يُعرف بجاكيار كوث. ولما تغيرت الحال وتلاشت الطبقة في الهند أخذ يمارسه الفنانون من غير طبقة جاكيار أيضا. وهو حكاية وتمثيل أسطورية جينبو (Chembu) القديمة التي هي مجموعة قصص

أُلقت في اللغة السانسكرتية تضمينا بالهزل والفكاهة. يهتم فيه الحوار والتمثيل معا ويقوم به شخص واحد. يشرح فيه الممثل النظم والنثر الوارد في أسطورية جينبو بيانا واضحا مضيفا إليه القصص والقصص القصيرة التي تساعد البيان الواضح. ويضيف فيه النقد الاجتماعي ولعل الراقص يشير إلى أحد من المشاهدين ويضحك منه. وأروع المتعة في جاكياركوت هي الهزل. وأهم أداة يستخدم فيه هو ميزاو (Mizhavu) أي طبل نحاسي. يقرأه من ينتمي إلى طبقة نمبيار (Nambiyar) لإخبار المشاهدين ببداية عرض جاكيار. يدخل بعد ذلك البطل إلى المسرح ويرقص رقصة «جاري» (Chari) ثم يقوم بتمثيل يُعرف بـ«ودوشكاسطوپام» (Vithushaka Sthobam) لتنظيف البدن ظنيا. وبعد ذلك يعرض نوعا آخر وذلك «إشداديوأستودي» (Ishta Deva Sthudhi) يعنى به ثناء الإله المحبوب و«فيديكافاراچل» (Pedikaparachil). وبعد ذلك فقط يعرض جاكياركوت. يرتدي فيه الحاكي زيا خاصا. وميز الناسك شاكونيا (Shakunya Muni) كوث من المسرحيات السانسكرتية وسهله حتى يفهم كل واحد من العامة. وأول كتاب يتناول جاكياركوت هو «جيلفاتكارم» (Chilappathikaram) الذي ألّفه إيلانكود أدكال (Elankodu Adikal) أخو الملك الكيرالي جينكودو وافيرومان (Chenguttuva Perumal) الذي يظن به أنه عاش في القرن الثاني الميلادي.

2) كودياظم (Koodiyattam)

يعنى بكودام الجماعة وبأظم الرقصة. فهذه رقصة هيكلية جماعية مع التمثيل يشترك فيه أكثر من فنّان في طبقة جاكيار (Chakiyar) أو نامبيار (Nambiyar) فقط. وهو من إحدى رقصة كلاسيكية اعترفه اليونسكو في جدول التراث العالمي. تلعب فيه الشخصيات أدوارهم في مختلف الأزياء ويشيرون بأصابعهم وأيديهم ويوحون بالتعبيرات الوجهية التسعة إلى شتى وجدان نفسي من عشق وهزل وخوف ورحمة وغضب وشجاعة وعجب واطمننان. ويتلون من خلال ذلك الآيات والآيات الواردة في الكتب المقدسة الهندوسية. وتستعمل الشخصيات الخيرية اللغة الفصحى المهذبة فيما الأشرار



موسيقية من القصب التقليدية مشابهة بناداشورا أو شيهناي وكُرتالَم (Kuzhithalam) وهي الصنج وتَمَلَا (thimila) وهي طبل طويل مصنوع من جلد العجل. (3) نَغْيَارْ كُوث (Nag'yar Kooth) :

تُنَادَى اليافعات من طبقة نامبييار (Nambiyar) نغيار. بناء على أنه تقوم نغيار بعرض وتمثيل هذه الرقصة المسرحية يقال له نغياركوت. ظهر هذا الفن في العالم في القرن التاسع الميلادي. هذه رقصة تمثل فيها الفئالة قصص الإله الهندوسي شَري كِزُشَنَان (Shrikrishnan) من خلال ثمانية أيام أو اثني عشرة يوماً. بعد أداء القران للإله التَرمَما (God Brahmavu) والآلهة سَراسَواتي (Goddess Saraswathi) والإله غَانَاثَاي (God Ganapathi) تستعد الفنانة جالسة أمام المصباح الخاص يسمى نِيلَاوِيلَاك (Nilavilaku)، تشد أولاً حول الجبين رباطاً حريراً وتسربل عليه أشعرا قصيرة كما تحظ عليه خطوطاً قصيرة. ويتم تجميل الوجه بمكياج يسمى «فَارُوكَا» (Pazhuka) ويسود العينين والحاجبين وسواديهما ويُحمر داخل العينين بزهرة تسمى «جُنْدَابُوو» (Chundapoovu).

تتحدث لغة غير مهذبة. ويتكلم الهازل اللغة المليالية (Malayalam) ويضحك ويفكر وينقد الأحوال الاجتماعية. يُروى أنه بدأت هذه الرقصة المسرحية قبل 2000 عام ولبس ثوبا جديدا بعد مرور ألف عام لَمَّا هَذَّبَهَا كُولَاشِيكَرَاوَارَمَا (Kulashekharavarmam) ولا يزال يبقى هذا النوع في هذه الأيام. ويقال ساعده في تهذيبها صديقه الحميم صاحب الفكاهة ثُولَان (Tholan) وألف فيه كتابين مهمين وهما «نَدَافَرَكَارَام» (Atta Prakaram) وكُرمَادِيَفِيكََا (Kramadeepika). وتأخذ لعرضه الكاملة 41 يوما. يحتل التمثيل فيه أهمية بالغة لأنه يشتمل على كُودِيَاظَم وإِلَكِيَاظَم (Ilakiyattam) وإِرُنَاظَم (Irunnattam) وفَكِرُنَاظَم (Pakarnaattam) مع أن ازياء الشخصيات فيها تختلف حسب أدوارهم وهي بَاتَشَا (Pacha) ومِينُوك (Minukk) وكَاثِي (Kathi) واللحية الحمراء واللحية السوداء واللحية البيضاء وفَارُوكَا (Pazhukka). وتُستعمل فيها الآلات الموسيقية الخمسة مثل إِدَاكَا (Idakka) وهو طبل نحاسي يُعلَق على الكتف برباط وشَنُوك (shanku) يعني العرقوب وكُرمَاكُورَال (kuram kuzhal) وهي آلة



رقصة كُرشَنَّا (Krishnanattam):

ومما ظهر في كيرالا بعد كوت وكودياطم ذات الأهمية بالتمثيل رقصة كُرشَنَّا ورقصة راما. كما يدل الاسم رقصة كرشنا هي رقصة مسرحية تمثل فيها قصص كرشنا فيما رقصة راما هي رقصة تمثل قصص راما. أبداع هذا النوع من الفن الملك مَآأويذَان السَاموَتري (Manavedan Samudiri) من أسرة ساموَتري الملكية على ضوء قصيدة «كُرشَنَّا» (Krishna Geethi) في السانسكرتية. يمثل فيه الفنّان من خلال ثمانية أيام حياة الإله الهندوسي كُرشَنَّا من الولادة إلى دخوله في الجنة. تمتزج فيه الرقصة والغناء وتمال في الزي بكودياطم وتغنازكوث فيما الشكل يحاذي بكودياطم وأشَدَافَتيّاظم (Ashtapathiyattam). تتعرّز هذه الرقصة المسرحية من حيث يستخدم فيه اللثام كثيرا ما من أي نوع من فنون كلاسيكية هيكلية. ويلبغ فيها التزيين بالأزياء بمثل استعمال المكياج على الوجه الذي يُعرف بِمُكَات تيف (Mukathu Theappu) وجُوتي (Chutti)

وكُپَايَم (Kuppayam) يعني به القميص وكَاذَاكَ كُونْدَالَاغَال (Kadaka Kundalagal) وأُذُوت كِيَد (Uduttu Ketti) ويترتب تمثيل هذه الرقصة على مراحل وذلك كيَلي (Keli) وأَرَاغُكَالِي (Arangu) (Kali) وتوَدَايَاَم (Thodayam) وفُرَيَاَد (Purappadu) وكَدَاوَرَاَم (Kadavaranam) يعني به عرض القصة ودَنَرَاشي (Danarashi).
رقصة راما (Ramanattam):

اخترع هذا النوع من الرقصة الملك كُودَارَاكَارَا (Kottarakkara Thamburan) لما استعاض غيظا من مَآأويذَان السَاموَتري (Manavedan Samudiri) إذ رفض طلبه لبعث فريق رقصة كُرشَنَّا إلى بلاطه. وهي رقصة تمثيلية تستغرق مدة ثمانية أيام لعرض قصة الإله الهندوسي راما. ويستخلصون فيها لغة مَالِيَبَرَوَالَاَم (Manipravalam) الممتزجة بين اللغة السانسكرتية والمليالمية. تشابه في التمثيل بكودياطم وأشَدَافَتيّاظم فيما الزي والحركات الرقصية تماثل بالفنون التقليدية القروية مثل يَرَا وتِيَاَم (theyaam) ومُدِيَت (mudiyettu) وفاداياني (padayani).



كاداكالي (Kadakali):

كاداكالي من أعرق تراث كلاسيكي هيكلي يتميز باختلاط الموسيقى والأدب والتمثيل والرقصة واستخدام الآلات الموسيقية في آن واحد. وعلى أنه يجتمع فيه جميع أنواع الفنون المهمة يسمى بـ«ملك الفنون». وعن ناحية أخرى أنه فن الملوك إذ ترعرع في بلاط ملوك كيرالا في قديم العهد. يروى أنه كان يعرض كرشناطام (Krishnattam) في بلاط ملك الساموئري في كاليكوت. ولما سمع عنه الملك كوداركارا (Kottarakara) أعرب عن رغبته في تمثيله في بلاطه ولكن الساموئري رفضه وضحك منه قائلا أنه لا يوجد في الجنوب أحد ليتذوق الفنون مثل كرشناطام. فشبت غضب كوداركارا وأمر بالمبدعين والفنانين في بلاطه أن يخترعوا نوعا جديدا من الرقصة يفوق كرشناطام وأبدعوا راماناطام (Ramanattam). كان الفنانون يلعبون راماناطام على أساطير رامايانا (Ramayana) حتى القرن الثامن عشر الميلادي. ففيه جعله ملك كودايام (Kottayam) Thamburan يعرض على قصص الرقصة (Attakatha) فأخذ يُعرف منذ ذلك اليوم كاداكالي. وكان يضمحل ويتلاشى هذا النوع من الفن فيما بعد فأحياء عظيم الشعراء الملباهمي والاثول (Mahakavi Vallathol). يحتاج تمرسه إلى القيادة جسدي خاص لأن الفنان فيه ينطق بتحريكات جسده وملامح وجهه وعيليه زعبا وزعبا فرحا وحزنا، حبًا وكرها، غضبا وابتساما، إلخ. ويعبر بإيماءات وإشارات أصابعه وأيديه عن مختلف الوجدان والخلجات النفسانية البشرية. وكذلك يوحى الزي والمكياج المستعمل في كاداكالي معاني عديدة أخرى.

أ- الزي (Vesham)

وهناك خمسة ألوان من الأزياء في كاداكالي تُعرف باسم بجا (Pacha) يعنى به الأخضر وكاتي (Kathi) يعنى به السكين وكاري (Kari) يعنى به الفحم وثاادي (thadi) يعنى به اللحية وونوك (Minukku) يعنى به التدهين. تأخذ شخصيات الخير والفضيلة زي الأخضر

حين تأخذ كاتي الشخصيات التي تمثل الخير والشر معا وأما الشخصيات السلبية والشريرة تأخذ إما الفحم أو الأحمر. ويأخذ النساء والشخصيات النسوية التدهين. والسكين هو رسم صورته على الوجه في شكل منطو وذلك ينقسم إلى قسمين وهما كُرُنْكَاثِي (kurungathi) ولينْدُمْكَاثِي (nedumkathi) واللحية كذلك يرسم على الوجه في ثلاثة ألوان حسب الشخصيات فإن كانت اللحية حمراء أو سوداء فهي تدل على شرارة البطل وإن كانت بيضاء فهي إذا دالة على خيرية الشخصية. وميولك أو التدهين يرتدي بها النساء والبراهمة والشخصيات النسوية.

ب - الكلمة (Vaaku) :

ومن أهم ميزة رقصة كاتاكالي المسرحية أنه لا يلفظ البطل ولو بكلمة واحدة أثناء الأداء بدلا منه يتبادل التحدث مع المشاهدين بالمكياج والتعبيرات الوجهية واليدوية. ويقوم المطرب الذي يغني من وراء الستر بالتحدث مع المشاهدين في كلمة أو كلمتين في أفقر الأحوال. ولهذا يمكن أن نقول تتم في كاتاكالي التعبيرات بلغة الرموز اليدوية والوجهية والمكياج والأزياء والآلات الموسيقية.

الرموز اليدوية (kai Mudrakal)

تمتلكنا الدهشة الغريبة حينما نعرف أنه لا نحتاج في حياتنا اليومية إلى تلفظ أية كلمة إن كنا نعرف لغة الرموز اليدوية جيدا لأنه يمكن أن نعبر عن كل ما تحت السماء وما فوقها بهذه اللغة. وقد أبدى باراتا موني (Baratha Muni) في كتاب «نأديشاشاسترا» (Natyashastra) عن الرموز الاربعة والعشرين بالأصابع الخمسة. ومنها ما يشار إلى الرمز (mudra) بيد فقط وتمت تسميته «أسميثا مُدْرَاش» (Asamyutha Mudras) لوباليدين وتمت تسميته «سَمِيثا مُدْرَاش» (Samyutha Mudras) مع أن معاني الإشارات تختلف أيضا باختلاف الإشارة إلى المواضع مثل نحو الصدر والجبين والبطن واليسار واليمين وإلى جهتين بعيل يسير إلخ. وتتم بمثل هذه الإشارة إلى أكثر من خمسمائة رمز ومن بينها تُدرّس أربع وستون أولا. وينبغي على من يشاهد كاتاكالي أن يعرف لغة الرموز اليدوية كي يفهم القصة جيدا على الأقل الرموز الاربعة والعشرين وهي:

فَكاكا (pathaka): يعنى به العَلم، وهو أن ينشر بطن الكف ويطوي البنصر إلى الداخل قليلا وهناك ستة وثلاثون إشارة باستخدام اليدين وعشر إشارات باستخدام اليد فالإشارات المجموعة بهذا ستة وأربعون. ويستعمل الفنّان الإشارات باليدين إلى الشمس والملك والفيل والأسد والثور والعَلم والطريق والنار والأرض والقمر والغمام والسيارة



والخادم والباب إلخ. وباستعمال اليد يشير إلى النهار والحركات واللسان والجبهة والجسد والرسول إلخ.

مُذْرَاكِيام (mudraakhyam): وهو أن يخلق حلقة بتقريب السبابة بالإبهام ويرفع الأصابع الأخرى. تتم الإشارة فيه إلى خمسة وعشرين رمزا. وتتم الإشارة باليدين إلى ثلاثة وعشر فيما باليد إلى اثني وعشر رمزا. وباليدين يشير الفنّان إلى الرقية والجنة والبحر والموت والنسيان إلخ فيما باليد إلى القلب والرغبة والخلق والحياة والمستقبل ولا وإلى الأربع إلخ.

كَدَاكام (kadakam): وهو أن يضيف إلى مُذْرَاكِيام طرف الوسطى بوضعها تحت الإبهام. هناك عشرون رمزا باليدين وتسعة رموز باليد ليكون المجموع



وأما اليد فقط تستعمل للإشارة إلى أنت والكلمة
وتغير الحال ونحن والوجه والإنسان إلخ.

سُكَاثُونْدَام (sukathundam): يعنى به نظرة
البغاء. يشكّله الراقص بطي الوسطى والخاتم إلى
الداخل ويوضع الإبهام فوقهما ورفع البنصر
والسبابة ولي طرفيهما إلى الأمام كمنقر الطائرة.
ويستعمل الراقص فيه اليدين فقط للإشارة ويرمز
بهما إلى بالإشارات المهاز والطائرة والنكاح.

كَافِدَاكَم (kapidhakam): معناه ثمرة الشجرة.
يتم تشكيله بتقريب السبابة بالوسطى وميلهما إلى
اليمين قليلا وطي البنصر والخاتم والإبهام إلى
الداخل. يشار باليدين فيه إلى عشرة رموز مثل الشبكة
والشك والشرب واللمس والمنع إلخ.

هَمْسَبَاكْشَم (hamsapaksham) يعنى به جناح
الإوز وهو أن يبسط الكف ويقرب الأصابع الأربعة
بعضها ببعض وينشر الإبهام إلى الخارج قليلا. تتم
فيه الإشارة إلى نحو اثنين وأربعين من الرموز
باستعمال يد واحدة وباليدين إلى أحد عشر رمزا.
تستخدم فيه اليد للإشارة إلى القمر والهواء والآلهات
والجيل والوادي والأقرباء والفرح والسرور والصدر
واللباس والكذب والضرب والمجيء واللعب والمتابعة

تسعة وعشرين. وباليدين يرمز إلى الأزهار والمرأة والمرأة
والشمامة والقلّة والعرق إلخ وباليدين إلى الإله
الهنوسى شيوان (Shiva) والإله كُرشَنّا (Krishna)
والذهب والفضّة والنوم وآلهة المال والنجوم والماء
والإكليل والسلاح إلخ.

مُوشَتِي (mushti): وهو أن يجمع جميع الأصابع
الأربعة مطوية إلى الداخل ويلوي الإبهام ويضعها على
السبابة والوسطى. يستخدمه الفنّان باليدين للإشارة
إلى سائق العربة، الجمال، والعفاف، والمؤهلات والهادم
واله الموت والدواء والهدية والبطولة والولاد. وباليدين
يشير إلى ومستشار الملك والعبور والإنفاق والنجاح
ونحن والطعام إلخ.

كَرْتَارِي مُكَام (kartharee mukham): يعنى
به الطرف الحاد للقنطرة. وهو أن يلوي الراقص
يده إلى الورا وييسط البنصر وينصب الثلاثة
الأخرى ويقرب الإبهام بالوسطى.

يمتلك هذا ستة عشر رمزا باليدين وعشرة رموز
باليد فالجموع منهما ستة وعشرون رمزا. وباليدين
تتم الإشارة إلى الذئب والتعب والرجل من طبقة
أسرة البراهمة (Brahman) والشهرة والبيت والبنك
والقضب والصيد والنهاية والتحدث والسماع إلخ.



في أنجالي وهي المطر الهطال والحضان والصوت الرفع والدم والنهر والفيضان والحرارة والقلق إلخ. كما له رمزان ييد واحدة وهي غصون الأشجار والغضب.

أرداچاندردم (ardachandram): يعني به لصف القمر أن يطوي الأصابع الثلاثة من البنصر والخاتم والوسطى إلى الداخل بتقريب بعضها ببعض بحيث لا تلمس الكف وينصب السبابة ويسط الإبهام إلى الخارج حتي يكون بينهما فجوة. وله تسعة رموز باليدين وأربعة باليد. ويشار باليدين إلى لو لماذا العجزة السماء الذكرة والرجل المزروق العشب إلخ وباليدي تتم الإشارة إلى البداية والابتسام وماذا للاستفهام والاحتقار.

مكوراتم (mukuram): يعني به المرأة. وهو أن يقرب الإبهام بالوسطى والبنصر مطوية وترفع السبابة والخاتم. ويستخدم الفنان هذا الرمز للإشارة إلى أحد عشرة رمزا باليدين وتسعة رموز ييد واحدة. وباليدين يشير إلى الانقسام والفضائل والأركان والتطور والسرعة إلخ فيما باليد إلى العنق والمرفق والممتاز والأشعة / والسلبية إلخ.

بهراماراتم (bhramaram): وهو أن ييسط الكف وينصب الأصابع الثلاثة من البنصر إلى الوسطى

والتخلص والكشف والشعر والسمك والعبادة إلخ فيما اليدين تُستخدمان للإشارة إلى السيف وأنا والأمم والنور والمنادي والغضب والفساد إلخ.

سيكارام (sikharam): يعني به اختلاس النظر وهو أن يجعل اليد إلى الورا قليلا ويرفع السبابة والوسطى بالتوسيع بينهما قليلا ويطوي البنصر والخاتم إلى الداخل ويضع الإبهام على الخاتم. فيه ثمانية رموز باليد وهي للإشارة إلى المشي والرجلين والعينين والنظرة والأذنين والاستعلام إلخ. وباليدين تتم الإشارة إلى غارودان (Garudan) وهي طائفة في الكتب الهندوسية القديمة وجاذايو (Jatayu).

هَمَسَاسِيَم (hamsaasyam): أن ييسط البنصر إلى الخلف قليلا وينصب الخاتم ويطوي الوسطى والسبابة والإبهام إلى الداخل قليلا بحيث ألا يمس بعضها ببعض. يمكن بهذا الإشارة إلى ثمانية أشياء باليدين وهي الرقيق والغبار والبياض والأزرق والأحمر والرحمة والأشعار في الجسد ويشار باليد إلى أربعة أشياء منها مطلع موسم المطر الشعر في الرأس وبشرة المرأة إلخ.

أنجالي (anjaly): أن ييسط الكف إلى الورا ويثوي وينصب الأصابع الخمسة بحيث لا يتقرب بعضها ببعض. هناك خمسة عشر رمزا باليدين



ويلوي السبابة إلى الداخل وينشر الإبهام إلى الخارج تتم الإشارة به إلى جناح الطائفة والغناء والماء والمظلة وأذن الفيل باليدين وإلى الولادة والخوف والبكاء وإلى غاندرِوا (Gandharva) باليد.

سُوجِي مُوكَام (soochimukham): يعنى به حادة الإبرة يشكّله الراقص بطي الخاتم والوسطى إلى الداخل ووضع الإبهام عليها ورفع البنصر قليلا مع طيته إلى الداخل ثم ذلك أن ينصب السبابة قائمة. يرمز به الراقص إلى خمس عشرة إشارة من الانتهاء والوثوب والعالم والسقوط والشهر والفشل وحاجب العين إلخ باليدين وشخص واحد وآخر والجمع وهؤلاء الناس وهذا الرجل والمملكة وشاهد عين وترك إلخ باليد.

فَلَاوَام (pallavam): وهو أن ينصب الأصابع الأربعة قائمة سوى الإبهام وأن يقرب بعضها ببعض ويطوي الإبهام حتى تلمس تحت الخاتم. وهذا للإشارة باليدين إلى سلاح إله إندرا (Indra) وقمة الجبل وأذن البقرة وطول العين والقرن إلخ واليد إلى البعد والميثاق والبُخار والذيل والقصبية إلخ.

ثِرَافَاكَا (thirpathaaka): وهو أن يجمع الأصابع الأربعة وينصبها جميعا ويطوي الإبهام قليلا ويلمسها بمبدئ السبابة. تتم الإشارة بهذا الرمز إلى غروب الشمس والبداية والشرب والتسول إلخ باليدين.

مِرْغَاسِيرَشَام (mirgaseersham): يعنى به رأس الغزال وهو أن ينصب السبابة والبنصر ويلوي الخاتم والوسطى إلى الأمام ويضع الإبهام وسطهما من تحت. يستخدمه الراقص للإشارة إلى كل شيء أعظم والحيوانات.

سَرَفَاسِيرَاسُو (sarpasirassu): يعنى به رأس الثعبان وهو أن يُقيم الأصابع الخمسة بحيث يلمس بعضها ببعض ويلويها جميعا إلى الأمام قليلا. تتم الإشارة به إلى الثعبان والبطء والناسك وسباحة أذن الفيل والتخلص والرسالة إلخ باليدين.

وَرْدَهَمَانَاكَام (vardhamanakam): وهو أن يطوي البنصر والخاتم والوسطى إلى الداخل ويطوي الوسطى ويضعها على مطلع الإبهام مع نشرها إلى الخارج. تتم

الإشارة باليدين فيه إلى القلادة الألماسية وإلى شخص يشارك في يوغا (Yoga) وإلى رجل يتعهد بالفيل وإلى الدوّارة والبئر إلخ بيد واحدة.

أَرَاالَام (araalam): وهو أن يطوي الأصابع الأربعة من البنصر والخاتم والوسطى والإبهام نصفًا إلى الداخل وأن يشير بالسبابة بعد ليّها وأن يضع الإبهام المنطوية على وسط السبابة. تتم الإشارة فيه باليدين إلى السفينة والشجرة والإسفين والبرعمة والنبات.

أَوَرَنَانَابَام (oornanabham): وهو أن يطوي جميع الأصابع الخمسة إلى الداخل قليلا بعد أن بسط الكف. يستعمله الراقص للإشارة إلى الحصان والثمرة والنمر والزينة والثلج والكثرة والنبق باليدين.

مُوكُلَام (mukulam): وهو أن يلوي ويجمع جميع الأصابع الخمسة إلى الداخل. يشير باليدين فيه إلى الثعلب والقردة والتلاشي والنسيان.

التي تُرسم على وجه الراقص هي التي تساعد في تمثيل خُلُق البطل في الحقيقة وإن كانت فيها أي خلل يفشل الراقص فيه أمام المشاهدين.

التجملات باللباس: يلبس الراقص في كاثاكالي لباساً خاصاً تشابه خُلُق البطل لتمثيل القصص الأسطورية. يترتدي فيه الإكليل وكاداكام (kadakam) وأنغاذام (angatham) وكُونْدالام (kundalam) وجيوي بُوو (chevipoovu) يعنى الزهرة في الأذن وكُوَيانام (kuppayam) وأوتارِييم (uthareeyam) وكُونْالارام (kuralaram).

أَتَام تُولال (ottamtullal):

ومما يفتتح الابتسام على شفي أحد عندما يسمع اسماً من فنون كيرالا أوتام تولال لأنه تمثيل القصص القديمة ذات العلاقة بالعصر الحديث في شكل هزلي. يتحدث فيه الفنّان في لغة العامّة مستعملاً الكلمات العادية. تتميز هذه الرقصة من حيث الكتابة والأداء والنقد من دون نظر إلى الوجوه. يلتفت هذا الفنّ من خلال الأداء إلى ما يتبعى عليه أن تقع التغييرات اللازمة في المجتمع في لغة لهجية خالطاً المزاح. نظراً إلى الغناء والزي يختلف أوتام تولال إلى ثلاثة أنواع وهي أوتام تُولال وفارايان تُولال وشيتنغان تُولال. أبدع هذا الفنّ الهازل الموهوب والذي عاش في القرن الثامن عشر الميلادي كُونْجان نَمْبِيَار (Kunjan Nambiyar)، ولد نَمْبِيَار في كُولِي كَرُشي مَانْغالام لدى مقاطعة فالاكاد (Palakkad) عام 1705م. وكان ممّن يقرأ ميزو (آلة موسيقية من طبل نحاسي) في كُونْتَانْبلانْغَل لدى هيكل شُري كَرُشنا نام أثناء قراءته ميزو ذات ليلة فاستهزئ منه. وفي الليلة التالية كان نَمْبِيَار غائباً عن الفريق بدلاً من ذلك قام بإبداع فنّ جديد في ناحية الهيكل الأخرى والذي صار منذ ذاك أن يعرف بأوتام تولال.

الصور

✳ الصور من الكاتب .

كاتاكاموكام (katakaamukham): وهو أن يطوي جميع الأصابع الأربعة سوى السبابة حتى يلمس بطن الكفّ وأن يخرج الإبهام ما بين السبابة والوسطى ويلوي بعد ذلك السبابة. تتم الإشارة فيه باليدين إلى قميص النساء القصيرة تُستعمل في الهند عند ارتداء ساري (sari) ويسمى لذلك بِلُوس (blouse) والخدام والبطل والحبس والمصارع ولرمي السهم.

الرموز الوجهية (rasabinayam):

ومن المعلوم أنّه يعبر المبدع بكلماته السحرية الرائعة عن المشاعر والعواطف البشرية والخلجات النفسانية ولكنه من عجب العجائب يأوي الإنسان إلى العينين والحاجبين والشفقتين وحنه لنفس الغرض. نعم. يستخدم الراقص في كاثاكالي ما في وجهه للتعبير عما يدور في خلده من المشاعر ذات علاقة بقصة يعرضها. وهناك تسعة مشاعر مهمّة تُعرف باسم البوتام (albutam) يعنى الدهشة وبيناكام (bhayanakam) يعنى الخوف وهاسيم (hasyam) يعنى السخرية وبيبلسام (beebalsam) يعنى الاشمتزاز وكارُونِيَام (karuniyam) يعنى الرحمة ورُودْرَام (raudram) يعنى الغضب وشانْدَام (shanatam) يعنى الطمأنينة وشِرْنْكارَام (shrinkaram) يعنى الحب الرومانسي وويرَام (veeram) يعنى الجرأة.

الالات الموسيقية: تُستعمل في كاثاكالي الات موسيقية تختص بكيرالا وهي مادالام (maddalam) وجيندا (chenda) وجينْغالا (chengala) وإيلتالام (ilathalam). وتعدّ هذه الات الموسيقية في كاثاكالي كالخصبة للطعام لأنه تبرقشه وتجمّله إلى أقصى الغاية.

الرسومات على الوجه: وقد صارت الرسومات جزء لا يتجزأ في رقصة كاثاكالي المسرحية إذ توالي اهتماماً بالغاً في إحياء معاني مختلفة. فوجه الراقص هي الجدران التي يرسم عليه المصور. ويستخدم مانايولا (manayola) وجايِلِيَام (chayillyam) ونيلام (neelam) وماشي (mashi) كالألوان الأساسية ويختلط بعضه بعضاً للحصول على لون جديد. ويمكن أن نقول أنّ الرسومات



رقصات الغوازي

أ. تامري يحيى عبد الغفار - كاتب من مصر

من منا لم يسمع عن الغوازي، هذه الفئة المتواجدة منذ عهود داخل المجتمع المصري، والموسومة بنوع خاص من الأداء التعبيري الحركي المحبب سرا لدى الكثيرين، والمنوع علنا الاعتراف به بين الكثير من الفئات الأخرى في المجتمع، نظرا للاتفاق الضمني المشهور بين فئات المجتمع بأن فئة الغوازي سافرات الوجوه، يأتين بأفعال وأوضاع وأعمال غير لائقة ومع ذلك، كان لهن الحضور الكامل عبر التاريخ قديما وحديثا، وافق من وافق وأبق وأبق من أبق، وذلك من خلال التعبير الحركي الذي يؤدونه منذ زمن بعيد في معظم الاحتفالات التي يتواجدن فيها سواء العامة أو الخاصة للمصريين، وأيضا سواء للعائلات أو الأفراد والذي أثر بدوره على الكثير من الرقصات الشعبية المصرية والرقص الشرقي، فأثرى خطواتها وساعد على ظهور أشكال حركية تعبيرية، هذا بالإضافة إلى أشكال رقصات جديدة في العواصم الكبرى كالقاهرة والإسكندرية، مما أدى بدوره إلى ظهور هذه الرقصات بشكل أو بآخر في باقي المدن المصرية من الدلتا وحتى صعيد مصر.

إن لهذه الفئة عالمها الخاص وبريقها الغريب، نظرا للشهرة المترتبة على / ومن نوع هذا الشكل الحركي التعبيري المؤدى من قبل وداخل تلك الفئة ذاتها، والناج عن مدى إتقان الغوازي لهذا النوع من أشكال الأداء الحركي التعبيري، فيؤدى بالتبعية إلى شهرة اسم الراقصة وتكرار طلبها في معظم الاحتفالات من ناحية، ولأن مصطلح الغوازي ارتبط بهن كنساء فقط من ناحية أخرى. والذي أدى بدوره في الفكر الجمعي إلى وسم كل من امتهنت الرقص بالغازية وبالتبعية ربطها بفئة الغوازي. ولقد داعبت حياة الغوازي أقلام وبنات أفكار الكثير من الأدباء مما أثمر لنا قصصا ومسرحيات ومسلسلات وأفلاما سينمائية زادت الغموض غموضا وأثرت سلبا وإيجابا في المجتمع. فقد كانت وما زالت الفكرة السائدة عن الغوازي أنهن غير سويا، وغير مؤتمنات الحفاظ على البناء الأسري، وملفوظات من المجتمع، نظرا للفكرة المستوطنة في الثقافة الشعبية من إباحية أدائهن الحركي وامتھانھن الرقص. فبازدياد شهرة السببة من خلال أدائھا الحركي الجسدي لامتهانھا هذا الشكل التعبيري يزداد لفظھا من المجتمع، وذلك لأن الفكر الجمعي يفسر هذا الأداء الحركي بالعمومية، أي أن شهرتها أتت من عمومية معرفة جسدها وهي التي يجب أن تُسترو ولا يظهر من جسدها وحركاتها شيء. مع أن المجتمع دائما ما يطلب مشاهدة الراقصات في معظم احتفالاته العامة أو الخاصة.

ومع أن الإشارات الحركية هي لغة استأثر بها الجسد لتصبح لغته العامة، واستخدمها لشرح معان داخلية وخارجية. فصاغها في جمل حركية بسيطة ومركبة، لتُظهر لنا عدة أشكال حركية، ماهي إلا تعبير لما يفيد المعنى والمضمون لكلمات أو جمل لغوية، أو حتى تعابير حركية مفهومة ومتفق عليها من قبل كل جماعة داخل المجتمع. فانتقى المجتمع أجملها ونسقها في جمل حركية مع بعضها البعض لينتج لنا هذا الكم من أشكال التعبير الحركي الجمالي تحت مسمى الرقص. ولقد قسّمت كل فئة «جماعة» في المجتمع هذه الجمل التعبيرية الحركية الجمالية إلى عدة أقسام، كل قسم منها استحوذ بدوره على عدة جمل حركية جمالية وما

يفيد المعنى والمضمون منه لهذه الفئة. فهناك جمل حركية جمالية وما يفيد المعنى والمضمون للفلاحين، وهناك جمل حركية جمالية للصيادين... وهكذا جمل حركية جمالية لكل نوع من أنواع الحرف. كما أن كل فئة من فئات المجتمع قسّمت هي الأخرى جملها الحركية إلى أشكال حركية أقل، والتي بدورها تأثرت وما يفيد نوع الحرفة والعمل والاحتفالية الخاصة لدى هذه الفئة أو تلك، مثال التعبير الحركي لرقصات الصيادين في مدينة العريش تختلف عنها في مدن القناة عنها في مدينة الإسكندرية مع أنهم جميعا يقعون على البحر المتوسط، وأيضا التعبير الحركي لرقصات الفلاحين في مدن الدلتا تختلف عنها في مدن الصعيد، والتعبير الحركي لرقصات كبار القصايين تختلف عن صغارهم. كما نجد أن التعبير الحركي لأصحاب المهنة يختلف عن الصبية الذين مازالوا يتعلمون المهنة... وهكذا.

ولن نغفل في هذا الصدد الجنس من ذكر أو أنثى، والسن من صغير أو كبير. وإذ نجد أن الاحتفالات العامة في عمومها أيضا تتأثر بالاختلافات في أشكال التعبير الحركي الجمالي المؤدى فيها من منطقة لأخرى ومن فئة لأخرى داخل المجتمع. فالرقصات المؤداة في الموالد تختلف من بلد لآخر، كما أنها تختلف من مولد لآخر داخل البلدة الواحدة.

ولكن اختلاف هذه الخطوات يقل لدى فئة الغوازي. ويرجع ذلك لاعتبارات كثيرة سوف نطرحها في هذا البحث.

لقد حاول الكثير من المتخصصين والدارسين في العلوم الإنسانية تعريف وشرح مصطلح الغوازي وعالمهن للوصول إلى المعنى والمفهوم منه، مستخدمين في ذلك المراجع والمخطوطات القديمة -رغم قلتها- ولكنهم اعتمدوا دون قصد على الترسبات الثقافية لديهم. فأدت إلى ظهور أبحاث إما مقطوعة أحد أوصالها أو مهتسرة، والتي أخذتنا إلى شطحات باعدت عن المغزى والمعنى منه. مما جعل الكثير من الأبحاث الأحدث والمسترشدة بها كمراجع أساسية تنحو نحوها. أيضا عند البحث عن الغوازي نجد أن الكثير من المصطلحات والأسماء تظهر أمامنا مثل البرامكة والغجر

والعوالم... وغيرها، والتي تأخذنا في أحيانا كثيرة بعيدا عن المعنى والمضمون.

ولقد أخذ الحماس بعضا من الدارسين والمتخصصين حديثا على محاولات تأكيد ربط فئة الغوازي براقصات العصور المصرية القديمة، على أساس أنها عائلة واحدة لها جذورها التي انحدرت منها، أو تطورت عبر التاريخ حتى وصلت إلى ما هي عليه في العصر الحديث. واليعرض الآخر منهم ربطوهن أيضا كفته أثبتت من فئات أخرى إما شبه ممتثلة أو كاملة الامتثال للرقص في المجتمع، مثال فئة العجر والعوالم، ثم ربطوا الجميع براقصات هذه العصور القديمة، نظرا للأشكال الحركية المرسومة على أوراق البردي والمنحوتة على جدران المعابد، والقريبة الشبه أيضا من ناحية الأزياء والملابس بالغوازي في العصر الحديث، دون تحليل منطقي متكامل معتمدا على منهجية علمية واضحة. مع أن خطوات الرقصات الشعبية الحديثة في عمومها هي تطور طبيعي واضح للكثير من خطوات الرقصات القديمة المنحوتة على المعابد والمرسومة على أوراق البردي، والمرتبطة - سواء القديمة أو الحديثة - بالعادات والتقاليد والمعتقدات لفئات بعينها داخل المجتمع الذي يمارسها أو الذي أتت منه. هذا بالإضافة إلى توضيح الخطأ الشائع عن العوالم ومدى ارتباطهم بالرقص¹.

ونحن لا نقلل من قيمة هذه الأبحاث ولا من الباحثين بقدر ما نحاول التوضيح بحثيا مرة أخرى، وبعيدا عن النرجسية العرقية، وبحيادية مطلقة لمحاولة الوصول بأبعد من محلية البحث.

إذ نجد سعد الخادم على سبيل المثال لا الحصر يشرح ملابس العوالم وحليهن وطريقة ارتدائهن لها، فينحاز وينهز بكتاباتة إلى فكر المجتمع في حكمه على صوابها أو خطئها، دون حياد منه كباحث يلحظ الظاهرة فيتعامل معها بعيدا عن عاداته وتقاليدته هو. ولكنه تعامل مع ظاهرة العوالم كواحد من أفراد هذا المجتمع. وذلك عندما شرح الفارق بين ثياب العوالم وبين الحلائل الطاهرات الذيل، جاعلا العوالم في المرتبة السفلى، غير واضح في الحسبان مدى التغييرات التي

دائما ما تأتي بها الموضة على الدوام، والتي دائما ما تستسيغها حواء وبالأخص المشهورات منهن في أحيان كثيرة. ثم ربطهن بالغوازي بعيدا عن التنويه عما إذا كانت هناك جماعة قليلة من العوالم هن من يمتنهن للرقص من عدمه².

ذكر إدوارد وليم لاين في كتابه أنه «لا يقتصر الأداء الموسيقي على الرجال فتزخر الحفلات «بالعوالم» (مفردها عالمة)³ اللواتي يحين الحفلات التي تقام في حريم أحد الأغنياء. وقد يغني في الطقيسة أو المغنى - عبارة عن حجرة صغيرة مرتفعة مجاورة لدار الحريم - فيعزلن بشعرية خشبية يغني من وراءها أو في مكان آخر مناسب يحجب فيه عن أنظار سيد المنزل في حال وجوده داخل الحريم بين نسائه. تنتقل النساء في حال اقتصر الحفل على الرجال إلى الباحة أو إلى حجرة سفلية فيسمعن أغنيات العوالم اللواتي يجلسن عادة عند حافة نافذة الحريم فتحجبهن الشجريات؛ ومن العوالم من هن عازفات. وقد تصادف في القاهرة فئة في العوالم الجديرات بأن يخلع عليهن لقب (النساء المتعلمات) لإتمامهن بعض الإنجازات الأدبية ومنهن من ينتهي إلى مرتبة أدنى ويرقصن أحيانا في الحريم؛ ومن هنا خلط المسافرون بين مفهوم (العوالم) والراقصات الشعبية»⁴.

كما ذكر أيضا «اشتهرت مصر طويلا براقصاتها الشعبيات وأشهرهن على الإطلاق المنتميات إلى قبيلة (الغوازي) وتعرف الواحدة منهن (بالغازية) والرجل (بالغازي)؛ بيد أن عبارة (الغوازي) تطلق عامة على النساء وقد عرضت مفصلا الخطأ الذي يقع فيه معظم الوافدين إلى مصر الذين يخلطون بين العوالم - وهن المغنيات - وبين الراقصات الشعبيات المنتشرات في هذه البلاد»⁵.

و«تطلق كلمة «عالمة» من الناحية اللغوية على امرأة متصفة بالعلم، ولكنها كانت تطلق على الفتيات المغنيات، وقد أطلق المستشرقون كلمة «عالمة» على جميع الراقصات دون تمييز أو استثناء، وهو إطلاق يقتصر إلى الصواب، وقد كانت العوالم يقمن بدور مهم للسيدات في حفلات الحريم، حيث



«يطلق الغوازي على أنفسهم اسم (البرامكة) ويقولون أنهم ينتسبون إلى عائلة البرمكية التي كانت تشغل المناصب العليا لدى الخلفاء، وقام الخليفة هارون الرشيد بالقضاء عليهم. ويقال أيضاً أن هذه الكلمة هي التي نطق بها جعفر البرمكي عندما تسبب خاتمه الممتلىء بالسم في وقوع الحجارة على ذراع الخليفة الأموي عبد الملك، فابتدأ يثرثر بالخرافة العامة والشعبية»⁶.

أما مصطلح «بَرْمَكِي Barmaki والجمع برامكة. ولقد أصبح لهذا المصطلح دلالة شعبية عند المصريين؛ فهو يُطلق عند المصريين على الذين فقدوا الغيرة، وأتوا بأعمال جنسية مشينة. ومع أن البرامكة كانوا يمثلون أعلى الطبقات الأرستقراطية أيام هارون الرشيد في العصر العباسي، وما يستتبع ذلك من مزايا في الأسلوب والسلوك؛ فإن الفكاهة التي حلت بهم جعلتهم ينفصلون عن الانتماء الواضح للطبقات الاجتماعية المعترف بها، ومن ثم تحول المعنى إلى الخروج عن الأصول المعتمدة، والتردي في الرذائل. ومن هنا اشتهروا باحتراف الغناء والرقص والتسكع على

يشاركين في حفلات العرس داخل المنازل مستخدمات في ذلك الدربوكة والطار، كما كانت بعض العوالم يجدن العزف على الآلات الموسيقية أيضاً»⁶.

وهنا يتضح الفارق بين فئتي العوالم والغوازي ومدى عدم انبثاق أيهما من الأخرى، ولئن تنطرق في هذا البحث لخطوات رقصات الغوازي بشكل خاص ولكن للظاهرة ذاتها، كفئة كانت ولا زالت متواجدة في المجتمع، مع محاولة الشرح والتوضيح لماهية هذه الفئة.

إن مصطلح «الغَازِيَّة Ghaziyya وجمعها الغوازي؛ هو اسم يطلق على طائفة الراقصات في مصر بخاصة. كما تطلق الغوازي على أنفسهن لقب «البرامكة». ومن العسير التحقق من أصل هذين المصطلحين. يقول بعض الدارسين إن «الغوازي» يعتقدن أنهم من طبقة مميزة من بقية الطبقات في المجتمع، ويحرصن على ألا يتزوجن إلا من أبناء قبيلتهن. ويعمل رجال الغوازي خدماً أو يمارسون التجارة عندما لا يصحبون الغوازي في العزف عند أداء الرقص، ويسمى الواحد منهم «غزواني». وقد اعتادت الغوازي أداء رقصاتهن أمام الجمهور في الشوارع، وفي الحفلات والمواسم»⁷.

الأسواق والدور؛ وذلك طلباً للرزق واحترافاً للمجون وإشباعاً للغرائز. والتحموا بالغوازي، وسقطوا عن أعين الناس، ولم يعد هناك من فارق في التمييز بين الغوازي والبرامكة، وأضحى المصطلحان مترادفين عند المصريين بصفة خاصة»⁹.

وسواء ما إذا كانت النكبة التي حلت بالفعل على البرامكة هي حقيقة أم محض خيال واقتراء - نظراً لوجود بعضاً من المراجع التاريخية التي أكدت بدورها عدم حدوثها - إلا أن المصطلحين ظلّا مرتبطين ببعضهما البعض. وإذا نجد أيضاً أن هناك صعوبة لتتبع أصول الغوازي خاصة عبر التاريخ وذلك لندرة الكتابات عنهن من ناحية، ناهيك عن ندرة الكتابة في فنون الرقص المؤدى من قبل النساء في الكثير من المراجع، والذي أدى بدوره إلى الوقوع في دائرة مفرغة من المعلومات المتداخلة.

«فقد اختفى أثر الرقص في المراجع بضعة قرون، ليظهر مرة أخرى في مراجع القرنين - الثامن عشر والتاسع عشر، ولاسيما في رسوم ووصف الرحالة الأجانب الذين زاروا مصر في تلك الفترة التي نعت فيها على ثيابهن وطرق معيشتهن وشرح لطرق الأداء وأنواع الحركات»¹⁰.

ورغم أن هناك القليل من المراجع التي كتبت عن فئة الغوازي، إلا أن معظمها تناولت المعلومات اقتباساً من بعضها البعض. والذي كان له عظيم الأثر على ثقافة النخبة بعد ذلك. وإذا نجد أنه من المراجع الرئيسة ما كتبه علماء الحملة الفرنسية في كتاب وصف مصر، والذي سوف نقوم بعرضه وتحليله نظراً لأهميته تاريخياً، بالإضافة إلى بعض من المراجع الأخرى للوصول إلى ماهية الغوازي وأدائهن التعبيري الحركي، ومدى ارتباطهن بالفئات الأخرى المتعاملة والممتثلة لهذا الشكل الأدائي الحركي في المجتمع.

فقد ذكر في كتاب وصف مصر:

1) «العوالم، مغنيات ورقصات محترفات؛ وهناك فيما يبدو صنفان منهن: الأول، ويتكون من هؤلاء اللاتي يسكنن سلوكاً يتسم بالحشمة،

ويحظين بتقدير أفضل الناس، أما الثاني فيشمل أولئك اللاتي يركلن بالأقدام كل لياقة، ولا يتسم سلوكهن بأي نوع من الاحتشام، ولا يوحين إلا بالازدراء، ويمتدح القوم كثيراً أغاني الأوليات، والأسلوب الفني الذي تؤدي به، وإن كنا لم نستطع لأن نراهن ولا أن نسمعهن. فقد هجرن القاهرة، كما قيل لنا، بمجرد أن سيطر عليها الفرنسيون، ولم يعدن إلى هذه العاصمة إلا في الأيام الأخيرة من إقامتنا بمصر»¹¹.

وبتحليل الفقرة عاليه نجد أنه: لقد دخل الفرنسيون القاهرة في شهر يوليو 1787 م. أي في السنة الأولى لدخول الحملة الفرنسية لمصر، ومن الطبيعي هجر معظم العوالم وغيرهم القاهرة خوفاً على حياتهم من الحرب والجيش الفرنسي. ومن المرجح أن هذه الهجرة كانت إلى الجنوب، أي إلى صعيد مصر. ذلك لأن الفرنسيين دخلوا مصر من الإسكندرية والتي تقع في الشمال. وههنا تظهر عدة أسئلة:

* كيف، ولماذا قسّم الفرنسيون فئة العوالم إلى هذين القسمين قبل رؤيتهن؟

إن عادات وتقاليد المدينة تختلف كثيراً عن القرية، إذ نجد أن هذه العادات والتقاليد تزداد قوة كلما ابتعدنا عن المدينة. ذلك لأن ساكني المدينة هم في الأصل معظم من أتوا منذ فترة من القرى سواء للبيع والشراء أو نزوحاً من مسقط رأسهم لأسباب أخرى، وبمرور الوقت تكونت الأسر، فالجماعات، فالعصبيات... إلخ. وبمرور الوقت تداخلت العادات والتقاليد بعضها ببعض، فكونت تعاريف ومفاهيم جديدة وزدادت العادات والتقاليد القديمة ضعفاً عما كانت عليه في أماكنها الأصلية. وعند النظر للغناء والرقص العلى من قبل النساء، نجد أنه غير مستحب في معظم القرى المصرية.

* فإلى أي مدينة أو قرية في مصر هاجر العوالم والراقصات؟

* وهل عائلتا الغوازي المشهورتان والمتواجدتان الآن في مصر - أولاد سنباط في الدلتا «شمالاً»، وبنات مازن في صعيد مصر «جنوباً» - هما ممن تبقى من فئة الغوازي التي هاجرت من القاهرة في ذاك الوقت؟



❖ ولماذا لم يتبق معهن بعض من العوالم؟

تلك أسئلة كثيرة لا يوجد لها جواب واضح حتى الآن!

وقد ذكر مسيو مواريه¹² «أما عن المتع والنساء، فلم نجد في القاهرة ما نهلنا منه في ميلانو وبادو وليفورن وروما وفيرونا وجراز.. إذ لم يكن ممكنا ولا مأمونا مقابلة نساء الطبقة الثرية، قد ونهمن أبواب مغلقة بالمزليج. وهم واقعون تحت سيطرة طغاة غيورين يخشى طرفهم. وعلى الرغم من وجود بعض الدور العامة، إلا أن قبح وقذارة الغواني وكثرة لغطهم كانت تصيبننا بالغثيان وتجعل أشد الداعرين فسقا وشجاعة يتراجع فزعاً، مما حضنا على الرضا عن طيب خاطر بالحرمان على الرغم من شدة رغبتنا وحرارة الجو»¹³.

وإذ نجد هنا أن مسيو مواريه لم يذكر قط أي شيء عن الغوازي أرقصهن رغم منصبه في الجيش الفرنسي والأحداث الدقيقة التي سردها في مذكراته أثناء الحملة الفرنسية.

وقد ذكر علماء الحملة الفرنسية رجوع العوالم قرب موعد رحيل الفرنسيين من مصر، ولكنهم أكدوا عدم رؤيتهن أو حتى إخضاعهن للغناء بشكل خاص أمام الفرنسيين!

2) ثم أكمل علماء الحملة الفرنسية: «وفي العادة

فإنهن عندما يدعين للغناء في بيت واحد من السراة، بمناسبة بعض الأعياد، أو في بعض المناسبات العائلية السعيدة، تقوم بعض النسوة بقيادتهن إلى مقر الحريم؛ وهناك يقمن بالغناء. ولا يكون لرب البيت، طيلة الوقت الذي يقضيه في الحريم، حرية أن يدخل عليهن مهما تكن الذرائع بل يكون من المعتاد عكس ذلك، أن ينزل رب البيت مع أصدقائه إلى فناء البيت، أو الشارع، كي يستمتعوا بلذة الاستماع إليهن»¹⁴.

وهنا نجد شرحاً للعادات والتقاليد أثناء تواجد فئة العوالم في المجتمع المصري وذلك في أماكن تأدية الحفلات وطريقة الاستماع إليهن. والذي أكدته إدوارد لين عند رصده لهذه الظاهرة بعد ذلك بعدة سنوات، مع اختلاف بسيط سوف نذكره في حينه.

3) وقد شرح علماء الحملة الفرنسية: «أما الصنف

الأخر من العوالم، كما أشرنا من قبل، فيضم رقصات عموميات لا تقاليد ولا عفة لهن؛ ويطلق القوم على هذا الصنف من العوالم اسم الغوازي، وهؤلاء يظهرن في الأماكن المطروقة

وعند تحليل هذين القسمين نجد أنه من المرجح أنه كان هناك نوع ما من توظيف العوالم للغوازي أو العكس، وذلك للوصول بشكل أو بآخر إلى اتفاق مائي جيد للاحتفالية المراد إقامتها، فتؤدي الراقصة حركاتها على الموسيقى التي تعزفها الفرقة الموسيقية والأغاني التي تقوم بها العالمة. هذا بالإضافة إلى أنه لم يُثبت في أي من المراجع وجود راقصة تتوقف أثناء عرضها الرقص لتؤدي وصلة غنائية كاملة ثم تعود للرقص مرة أخرى أو العكس. اللهم إلا من الجائز كلمة أو جملة تقولها الراقصة أثناء الغناء ثم تعود إلى الرقص مرة أخرى، أو تؤدي هذا الشكل من الأداء على سبيل الفكاهة والضحك، مما يدل على أن فئة الغوازي هي فئة خاصة بذاتها ولا تتبع فئة العوالم كما قد ذكر.

وقد ذكر في بعض من المراجع: حتى وإن كان نادرا دعوة الغوازي للرقص في المنازل إلا أنه «وإذا اتفق وجود الغوازي في منازل المسلمين يرسم الرقص، فإنهن لا يرقصن إلا على مشهد من الرجال وحدهم أو من النساء بمعزل عن الرجال. وسواء أكان الرقص لهذا الفريق أم ذاك فإنه يحصل في بهو الاستقبال، والراقصات يؤديان حركاتهن على مقتضى الأغنام»¹⁷. وعند متابعة تاريخ هذه الظاهرة في المجتمع المصري نجد أنها كانت متواجدة بوضوح شديد وحتى الربع الأخير من القرن العشرين، وليس بندرة كما ذكر في المراجع، خصوصا ما ذكر في تلك الفترة وإذ نجد في القرى والمدن سواء الدلتا أو صعيد مصر أكثر وضوحا منها في مدينتي القاهرة والإسكندرية. كما ننوه أنه كان لا يقام فرح في أي من ربوع مصر إلا وبه مغن أو مغنية بفرقة موسيقية «عوالم» وبطبيعة الحال كانت هناك راقصة أو أكثر¹⁸.

(4) ويسترسل علماء الحملة: «وعندما ترقص هؤلاء الغوازي في الشارع، فإنهن يكن على ثقة بأن حصيلتهن ستكون وفيرة مجزية، ذلك أن



بكثرة، وكذلك في الميادين العامة، وفي البيوت التي يدعين إليها»¹⁹.

وهنا يأتي سؤال جديد:

● لماذا أصر الفرنسيون على تصنيف العوالم لهذين الصنفين، مع أن المصريين كانوا يطلقون على المغنين والمغنيات اسم العوالم، وعلى الراقصات اسم الغوازي في ذلك الزمان وحتى بدايات القرن العشرين؟

كما نجد أن الفرنسيين لم يؤكدوا مشاهدة قسمي العوالم بعد هجرهن القاهرة. وإذ نجد أيضا أن الفرنسيين قد وقعوا في الخطأ الشائع من أن القسم الثاني من العوالم راقصات وليس بعضا منهن فقط²⁰، وذلك حتى بعد توضيح المصريين لهم بأن القسم الثاني هن الغوازي

النساء شغوفات للغاية برؤيتهن وسماعهن، ولا يفوتهن قط تشجيعهن وحثهن. بأن يلقين إلى هؤلاء بعض قطع النقود من خلال المشربيات الخشبية التي تحجب نوافذ الحريم، ومع ذلك فإن ضروب الغناء، وهذا الصوت الأجش النايخ والصارخ لهؤلاء الراقصات لا يشكل طرباً حلواً أو لحناً طيباً، كما أن رقصاتهن لا تقدم سوى مشهد مثير للغاية، ولعله لا يستطيع أن يسرى إلا عن المصريات، بسبب تلك الرتابة الكئيبة التي تبعث على إملالهن وهن أسيرات الحريم»¹⁹.

وبتحليل النقاط المذكورة عالية نجد أنه من الأساسيات التي يجب على الباحث عدم الوقوع فيها خطأً عند رصد الظاهرة هي عدم الحكم عليها بمنظور مختلف أو خارج عن عادات وتقاليد منطقة البحث. وإذ نجد هنا أن الفرنسيين قد استخلصوا حكمهم على شكل هذا الأداء بعاداتهم وتقاليدهم هم، وليس عادات وتقاليد المصريين. والدال على ذلك هو ذكر الفرنسيين لإلقاء المصريات نقوداً للراقصات من المشربيات، بما يفيد استحسانهن لهذا الشكل الأدائي بتعبيره الحركي وموسيقاه وغنائه. ولم يوضح الفرنسيون على أي أساس علمي استطاعوا التمييز بين خطوات الرقص الصحيحة من غيرها، ولكنه من الواضح أن المقارنة بين الحياتين الفرنسية والمصرية كانت هي الأساس لاستخلاص الحكم.

كما أنه أثناء الحروب داخل المدن والأماكن المأهولة نجد ظهور السيدات خارج بيوتهن هو أقل القليل، والعكس صحيح في الحياة العادية. إذ نجد أنه «ليست الزوجات حبيسات بيوتهن رغم تخصيص حجراتهن في المنزل؛ فلهن مطلق الحرية في الخروج والقيام بالزيارات واستقبال الزائرات كما يحلو لهن. ولكن الجاريات الخاضعات للزوجات أو لسيدهن أو لهذا السيد وحده لا يملكن مثل هذه الحرية؛ فهن واقعات تحت سلطة لا حدود لها»²⁰.

5 (ويكمل علماء الحملة شارحين شكل أداء الغوازي كالآتي: «ومن العسير أن نصف هذا

النوع من الرقص في لغتنا بدقة، إذ يأتي على نحو لا يستطيع أحد أن يتخيل معه شيئاً يفوق فحش حركاته؛ ويعبر هذا الرقص الذي لا تكاد تسهم فيه سوى القدمين وأعلى الجسم، بأكبر التبدلات جسدية، عن الانفعالات الجامحة التي يمكن أن تحدثها الشهوة في النفس، والأفعال التي يمكن أن تؤدي إلى تصاعد عاطفة شديدة، ودغدغة بالغة القوة لرغبة حسية ملحة»²¹.

لاحظ علماء الحملة استخدام الغوازي للقدمين وأعلى الجسم في حركاتهن الأدائية. إن من أكثر خطوات التعبير الحركي استخداماً في رقص البطن «Belly Dance» هي رعشة الصدر - وهي أعلى الجسم - أكثر منها الرعشة الأرداف والتي تستخدم في الرقص الشرقي «Oriental Dance» وهذا الشكل الأدائي الأخير يستخدم بكثرة أيضاً في الرقص الشعبي.

«والرعشة هي اهتزاز لجزء، أو عدة أجزاء، أو كامل الجسد بشكل سريع خلال فترة زمنية محددة أثناء أداء التعبير الحركي الجمالي»²².

والرعشة لها الكثير من المعاني والمفاهيم، بالإضافة إلى شكل وطريقة أدائها في الرقص الشعبي سواء للراقص أو الراقصة وعلى حسب المنطقة والجماعة المؤدية لها. وهي ليست داخل بحثنا المعنون، ولكن سوف يكون لها بحث آخر سيأتي في حينه.

6 (ويكمل علماء الحملة: «وفي البداية لا يبدو أن لحركات الراقصة، بالغة الوهن، لحد لا يمكن أن تفصح معه حقيقتها، من غرض سوى التسلية البريئة، ولكن حين تصبح هذه الحركات محسوسة شيئاً فشيئاً، فإن المرء لا يلبث أن يتعرف على صورة متوثبة لكل ما للخلاعة من عهر، فتعابير وجه الراقصة، وهيئة جسدها تعبر أكثر فأكثر عن ظهور الشهوة التي تنم عنها، وتجسدها حركات الجسم الخليعة، وهكذا يستمر هذا التمثيل الصامت، الخليع، حتى يزهق في الأمر المتفرجون فينفسحون، أو حتى تسأم الراقصة نفسها فتكف»²³.

«إن الرقص هو أحد أشكال التعبير المستخدمة للحركة في شرح معانٍ أو رموز متفق عليها بين الجماعة. فالرقص هو تعبير بالأداء الحركي التشكيلي الناتج عن تفاعل المؤثر خارجي أو داخلي للمشاعر على جسم الإنسان خلال إيقاع محدد»²⁴.

وعند تحليل الجزء المذكور عاليه من النص الذي كتبه علماء الحملة الفرنسية، نجد أن الغزبة كانت تؤدي شكلا حركيا تعبر به عن ظاهرة أساسية متواجدة ومستمرة في الحياة، مستخدمة خطوات تعبيرية صريحة ذات إشارات ورموز معروفة ومفهومة من قبل المجتمع وما يفيد شرح هذه الظاهرة وذلك عن طريق المحاكاة. وقد بنت أدائها بشكل درامي حركي مستخدمة قنطرتها والتي ربما لم يستسغها المشاهد الأجنبي. وهن من ناحية - أي الغوازي - على علم تام ضمينا من فهم واستساغة أفراد مجتمعهن لهذه الأشكال التعبيرية الحركية، ومن ناحية أخرى، وبفطرتهن أيضا، معتقدات أن من يشاهدهن من الأجانب على علم تام بما تؤدي من حركات نظرا لأن ثقافتهم لم تكن بالمستوى العلمي وما يؤهلهم لمعرفة الاختلافات الفكرية بين المجتمعات البشرية.

وإذ نجد أن ظاهرة التعبير الحركي بهذا الشكل الأدنى كانت منتشرة في ذلك الوقت، مما يدل على قبولها بين فئات المجتمع المصري، والتي لم يفهمها أفراد المجتمع القادم من الخارج. ولكن هذا المجتمع الغريب عن مصر فهمها بعباداته وتقاليدته المختلفة عن مجتمع الظاهرة. فحكم عليها بتفكيره وعقله هو وليس بتفكير المصريين. وازداد الأمر تعقيدا عندما صنّف الفرنسيون هذا الشكل من الأداء بالرقص الخالص.

إن جميع التعريفات التي وضعت لمصطلح «الرقص، Dance» لدينا تشير بوضوح إلى مضمون مصطلح "التعبير الحركي، مما أدى إلى هذا الخلط. ولكن «الرقص هو التعبير الحركي الجمالي. أي استخدام أجمل شكل حركي في التعبير»²⁵. وذلك للوصول إلى المعنى المرجو منه باستخدام خطوات الرقص. وهناك فارق كبير بين التعبير الحركي الجمالي (الرقص) وقنون التمثيل الأخرى مثل (البانتومايم والماييم).

فالبانتومايم هو «التمثيل الصامت بشكل حاسم»²⁶. ولكنه من الجائز استخدام بعضا من الكلمات والموسيقى في فن البانتومايم، مع الوضع في الاعتبار أنهما ليسا أساسيين. أما عند استخدام جملا كلامية كاملة بدون أو بمصاحبة موسيقى، يتحول هذا الفن إلى فن الماييم. وعند توظيف الموسيقى بشكل كامل في العمل الفني بدون كلمات أو جمل كلامية مع بناء الخطوات الحركية عليها بما يفيد المعنى، يتحول هذا الفن إلى رقص. «وهذا يوضح أيضا الفارق في بناء خطوات تعبيرية لشرح كلمات أغنية، فيصبح العمل الفني ماييم، أو بناء خطوات تعبيرية على الموسيقى وليس الغناء. فيصبح العمل الفني رقصا»²⁷.

وعند النظر لشكل أداء الغوازي والذي شرحه علماء الحملة الفرنسية نجد أنه ما هو إلا نوع من التمثيل الصامت بموجب شرحهم، والذي يطلق عليه فن الماييم، والمستخدم فيه خطوات تعبيرية. ولكن كان يؤدي من قبل الغوازي بإباحية فجأة مطلقة للتعبير الواضح عن ظاهرة حياتية وبشكل هزلي مطلق، والذي يشرح بعضا من الأشكال الحركية بين الزوجين في حياتهما الخاصة. وعند دراسة المجتمع المصري في بعض من النكات والأمثال العامية والأحاجي التي يستخدمها أفرادها في أقوالهم، نجد استخدامهم بكثرة للكلمات التي في ظاهرها البذاءة وفي باطنها يضمّر معاني أخرى²⁸، واستخدام الإشارات الحركية التي تستحوذ وتأخذ تفكير المشاهد لها في بادئ الأمر بعيدا عن المعنى المطلوب للوصول إليه كلعبة من ألعاب الفكر الذهني للمضمون المستتر. فمنها ما هو سريع الفهم للوصول إليه ومنها ما هو يحتاج بعضا أو مزيدا من الوقت والتفكير حتى نصل للمعنى منه وبشكل يثير الضحك في النهاية. والأمثلة على ذلك كثيرة، منها:

أنا زاح من خدك قال تريحي من فساك

خدك مخرف من خدائك. والمراد من عندك. والمعنى إذا كان عزمك على الرحيل عني هو مبلغ تهديدك لي فيها ونعمت لأنه يريحي من فسانك، أي من من أذاك وقبحائك²⁹.

يغد سنّة وببت أشهر جث المغددة تُشخر

المراد من هذا المثل المبالغة في صعوبة ترك المرء ما تعودده. ويروى: (وكعبها) بدل صباعها ويريدون به عقبتها³⁴.

وهناك الكثير والكثير من الأمثال على ذلك والتي تخرج عن نطاق بحثنا هذا.

(7) ويكمل علماء الحملة الفرنسية شرحا لكيفية الرقص مع الصاجات: «وعن طريق التدريب والممارسة تعرف الراقصة كيف تحدث، طبقا للأحوال، هذه التغيرات في نغم صاجاتها، وتبعا للإيقاع الذي يأخذن به في الموقف الذي يرون رسمه، ذلك أنهن يميزن بدقة، وبطريقة مدهشة للغاية، أثر الإحساس الذي يرون الوصول إليه في تمثيلهن الصامت، وبينما يحدثن هذا الصليل اللطيف، يقمن ببسط أذرعهن برخاوة راسمات دوائر بها في الهواء، كما لو كن يلتمسن أو يتهيان للاحتضان، ثم يقاربن أذرعهن من وجوههن، ويكاد يتم ذلك فوق عيونهن، اللاتي يغضضن منها خفرا وحياء، وكما لو كن يتخفين عن النظرات»³⁵.

وإذ نجد هنا أن الراقصة تستخدم الصاجات التي تعلقها بين أصابع يديها، لعمل نوع من الإيقاع المصاحب للموسيقى والذي تؤديه الراقصة في بناء إيقاع مناسب لأدائها الحركي كحلية إيقاعية. إن هذه الصاجات ما زالت تستخدم وينفس الشكل حتى الآن. والصاجات هي نوع من الأدوات تستخدم كمصفقات تعلق بين الأصابع لعمل نغمات إيقاعية تتماشى مع خطوات الرقص ومنها ما هو يحمل في كامل اليد، وهي منتشرة منذ القدم في معظم دول العالم بأشكال وأنواع ومواد مختلفة. هذا بالإضافة إلى أن الشكل الحركي الذي كانت الغوازي تؤدينه ما زال هو نفس الأداء المستخدم حتى الآن في الرقص الشرقي ورقص البطن وبعضاً من أشكال الرقصات الشعبية الأخرى.

(8) «وباختصار، فإن كل حركات هذه الراقصة، ترمى إلى التعبير عن مجاهدة العفة للشهوة.



المُعْدَّة (بكسر ففتح فكسر مع تشديد الدال الأولى): النائحة التي تُستأجر في المآتم أي بعد أن مضى على من مات سنة وستة أشهر جاءت النائحة تشخر، أي تصيح وتولول. وأصل الشخير عندهم: غطيط النائم، أو صوت يخرج من المستيقظ من حلقه وأنفه عند المنازعة ونحوها ولا يفعله إلا السفلة، يضرب للأمر الذي يعمل بعد فوات وقته³⁶.

حُزْنُ الهَلَفِيَّةِ الوَسْخِ وَالشَّرَامِيطِ

الهلافية: جمع هلفوت وهلفته، أي الأسافل الدون. والشراميط جمع شرموطة وهي الخُرْقَةُ³⁷، والمعنى أن الأسافل إذا أرادوا إظهار الحزن والحداد على الميت توسلوا بالقذارة ولبس الثياب القديمة الممزقة موهمين أن الحزن ألهمهم عن النظافة والتزين³⁸.

”الديازي الغزية، ترقص لكل واحد شوية“³⁹.

تُموِّبُ الغَازِيَّةُ وَصِبَاغُهَا يُرْقِصُ



الحركي الجمالي فيبنى على المتعة. وهذا يوضح الفارق بين التعبير الحركي الجمالي للرقص وباقي أشكال التعبيرات الحركية الأخرى.

وإذا نجد في النص المكتوب من قبل علماء الحملة الفرنسية مدى تأثير الحرب على فكرهم وذلك من خلال شرح الأحاسيس والمشاعر التي تنم عن شكل أدائي، حتى وإن لم يكن به إحساس بجمال حركي حسب الفكر الفرنسي في ذاك الوقت، إلا أنه لا نستطيع شرح أداء حركي راقص بمعان حرية يدخل فيها القتال، والمنتصر والمهزوم بهذا الشكل التعبيري المستخدم من قبلهم.

وقد ذكر إدوارد لاين أن الغوازي منتميات إلى قبيلة واحدة، وتعرف الواحدة منهن بالغازية والرجل بالغازي، ولا تمت هذه الفئة بصلة أو بأخرى وفئة العوالم.

وكما شرح (فيوتو) في كتاب وصف مصر، ذكر (لين) أيضاً أن الغوازي يرقصن سافرات الوجه في الشوارع العامة فينسلين حتى الرعاع من القوم، ولا يتسم رقصهن بأدنى لباقة أو أناقة. كما أكد أنهن يبدأن رقصهن وما يتسم دائماً بشيء من الذوق، ولكنهن ما يلبثن أن يحولنه إلى استعراض

وعن انتصار الأخيرة وهزيمة الأولى. وبحس المرء ما إن كانت المعركة أكثر أو أقل تكافؤاً، أو ما إن كان الأكبر قوة هو الذي ينتصر ويجنى ثمار فوزه، وأن لا مفر للأضعف من أن يستسلم ويخضع لمشيئة المنتصر، تبعاً لما إن كانت حركات الراقصة ورلين الصاجات أكثر أو أقل اعتدالاً، أكبر انتظاماً وأكبر رقة، وأكثر وضوحاً وأكبر حيوية أو إن كانت تهدجاً وأقل ريناً أو أكبر اختناقاً أو أشد خفوتاً»³⁶.

إنه من ضمن أشكال التعبير الحركي:

- الأداء الحركي العنيف: وهو مثال الأداء الحركي للجنود سواء في التدريب أو أثناء الحروب والمملوء بالقوة العنيفة للغلبة والنصر على الأعداء.
- الأداء الحركي الرياضي: وهو الأداء الحركي المملوء بالقوة للغلبة والنصر على الخصم في أجواء رياضية حميمة

- الأداء الحركي الجمالي: وهو الأداء الحركي المملوء بالتعبير الحركي الجمالي المتولد من المشاعر والأحاسيس العاطفية³⁷.

إن الأداء الحركي العنيف، والأداء الحركي الرياضي أساس بناءهما هو المكسب والخسارة، أما الأداء

راقص فيغزلن اللواخط ويضربن الصناجات ويژدن من خفة الحركات والخطوات. ويرافقهن عادة موسيقيون معظمهم من رجال القبيلة الواحدة يعزفون على الكمنجة والربابة والطار والدريوكة والزمار أو المزمار. وتحمل الطار عادة امرأة عجوز³⁶.

وجدير بالذكر أن إدوارد لاين قد ذكر أيضا في كتابه أنه «وقد تكون الغوازي المحدثات منحدرات من طبقة الراقصات اللواتي أمتعن المصريين برقصهن زمن الفراعنة الأوائل. ونستنتج من تشابه رقصة الفندانغو الإسبانية Fandango وصولا إلى رقص الغوازي أن هذا النوع من الرقص أدخله الفاتحون العرب إلى إسبانيا. وقد اشتهرت نساء «قاديث» (وتعرف بـ Cadiz) المعروفات بالـ Gaditanas بمثل هذا الأداء الراقص زمن الأباطرة الرومان الأوائل. ولا نستبعد احتمال أن تكون هذه الطريقة في الرقص قد انتقلت إلى إسبانيا من الشرق على أيدي الفينيقيين³⁹ رغم شهرة إسبانيا طويلا به⁴⁰.

إن «الفندانغو» هي نوع من الرقص الشعبي والغناء الشعبي الإسباني المحبب جدا في إسبانيا، وتتصف موسيقى الفندانغو بالحياة وهي مبنية على ميزورات موسيقية من القياس (3 ل 8) أو (6 ل 8) أما رقصاتها فهي من أنواع رقص الفلامنكو ويتم رقصها بشكل ثنائي. ويتم عزف موسيقى الفندانغو باستعمال القيثارات والصنوج الخشبية والأيدي للتصفيق، وعادة ما يتم تكرار اللازمة من حين لآخر أما مدة ميزورها الموسيقي فهو مشابه للميزور المستخدم في البيوليرو والسيغويديا ذو القياس (6 ل 8) ولاحقا تم استخدام القياس (3 ل 8).

أصول الفندانغو: أصول الرقصة الإسبانية فندانغو مجهولة، كما أن أصل الكلمة مجهول أيضا ولكن من المحتمل بأن أصول الكلمة برتغالية تعود إلى القرن السادس عشر الميلادي، مشتقة من الكلمة البرتغالية Esfandango والتي تحمل المعنى (أغنية شعبية). أولى الكتب التي تحدثت عن ألحان الفندانغو فهو الكتاب المجهول المؤلف والذي يحمل عنوان (بالإسبانية: Libro de diferentes cifras de

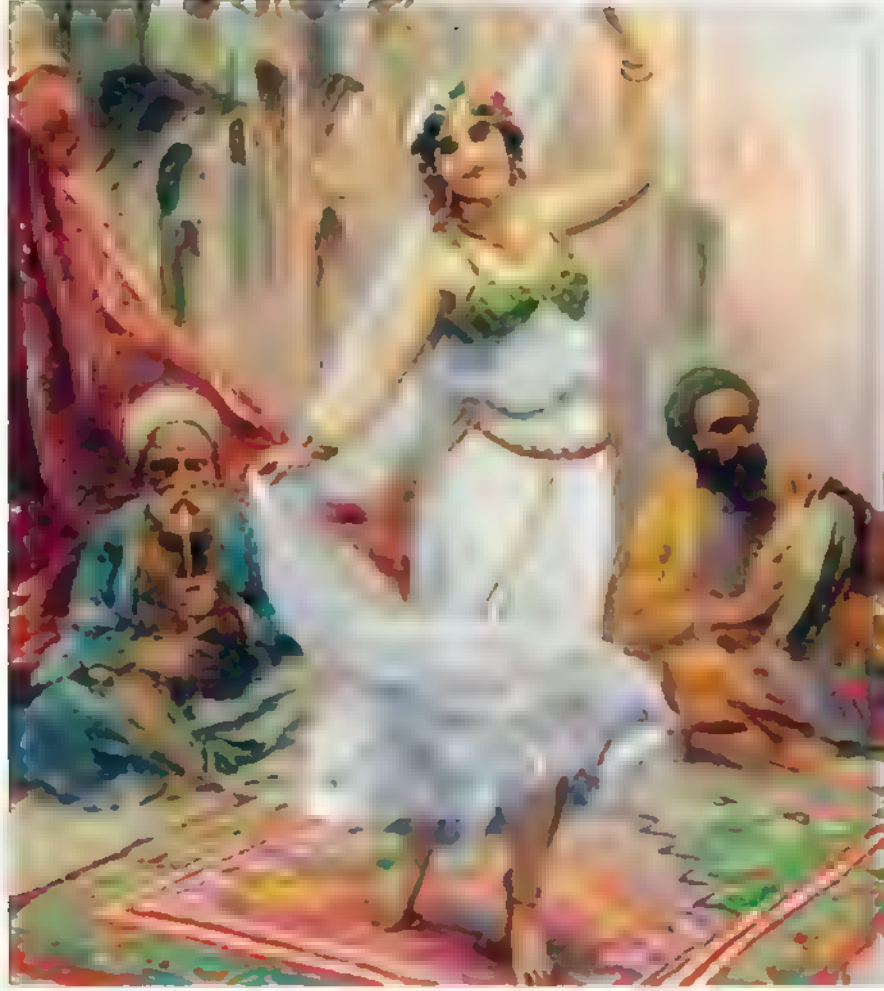
guitarra) المكتوب في 1705م. أما أول ذكر لرقصة الفندانغو فيعود إلى العام 1712م حيث تم ذكرها في إحدى رسائل الراهب الإسباني مارتن ماري⁴¹.

أما العجر وحسب وصف «بولزي C.H. Polzie»: «وهو أول من سجل ما يتعلق بوجود العجر في مصر. فقد ذكر حين زار مصر وفلسطين عام 1598 أنه يوجد بمصر عجر ويمكن مشاهدتهم يتجولون من مكان إلى آخر في القاهرة والإسكندرية. ويقدم لنا «سيتزن Seetzen» أيضا في سنة 1806 محاولة ميكرة أيضا لوصف عجر مصر. فقد ذكر أن العجر يوجدون في مصر وسوريا وكل أنحاء المملكة العثمانية. وأشار إلى أنه قام بزيارة جماعة منهم تقيم بخيامها السوداء في بستان للزيتون. وقد تميز بعضهم ببشرة سوداء متسخة وشعر متدلى على الجانبين في شكل ضفيرتين. وكانت شفاههم تشبه الشفاه الخلاسية. وأكد سيتزن أن ملامحهم تشبه ملامح المصريين وأن النساء قد وشممن ذقونهن أسفل الشفاه بلون أزرق قاتم - مثل نساء البدو - كما وضعن النقاط من نفس اللون حول الفم. وكانت النساء ترتدي الأقراط»⁴².

وهناك بعض من الفروق في العمل بين رجال العجر والغوازي ولكنهم يجمعون على الأعمال البسيطة، فرجال العجر يقومون بصناعة المناخل من شعر الخيل أو الجلد، كما يقومون بصناعة المسامير الحديد وإصلاح أباريق الشاي وغيرها من أعمال الدنيا البسيطة، وبعض منهم من يمارس العمل بالموسيقى أثناء تأدية الرقص لنسائهم، واللاق بعض منهم تمارسن ضرب الودع ورؤية الطالع أو العلاج الشعبي⁴³.

أما رجال الغوازي فالكثير منهم يمارسون مهنة الموسيقى مع نسائهم.

وإذ نجد سمير جابر يؤكد «أن جذور الرقص الشرقي، ورقص الغوازي، ورقص العوالم تعود إلى قدماء المصريين، حيث كانت الوظيفة الأساسية لحركاته المتنوعة هي وظيفة طيبة من أجل ميلاد آمن للأولاد وللمولود»⁴⁴.



الشرقي «The Oriental Dance» الذي تلاها وذلك عند تطعيم خطوات الرقصات بخطوات الرقص الشعبي. ولكن ظل الشكل الأدائي القديم من ناحية السرعة في الحركة وبعضاً من الفجاجة والإباحية متواجداً في رقصات البطن «The Belly Dance» وإذا نجد أن سمير جابر لم يدرج رقصات الغجر في كتابه مما يدل على دمج لفئة الغوازي والغجر بعضهما لبعض

ومما يؤكد ذلك أنه قد «انتشرت الغوازي بعد ذلك في جنوب مصر أولاً، ثم انتقلت هذه الحرفة بعد ذلك إلى الشمال فسي أسنا والأقصر وقنا وجرجا وإدفو كانت تجمعاتهن بكثرة، وفي الشمال كانت تجمعاتهن في قرية «سنباط» وفي قرية «بلقاس»⁴⁵

وعند تحليل خطوات رقصات الغوازي نجد أنها تتشابه إلى حد بعيد وخطوات رقصات الغجر. كما نجد أن خطوات الغجر تتسم بالسرعة في الأداء، والناج عن عدم الاستقرار والسكن لفترات طويلة في المكان الواحد في حياتهم العامة، وهي نفس السمة المتواجدة في أداء رقصات الغوازي ولكن بشكل أهدأ من خطوات الغجر. والفئتان تستخدمان هز الأرداف والصدر كخطوات رئيسة في أدائهن. أما الفئة الراقصة من العوالم والتي ظهرت بعد ذلك قد استخدمت نفس الخطوات ولكن بشكل أهدأ في الحركة بكثير والناج عن حالة الاستقرار والسكن في المكان الواحد كباقي أفراد وعائلات المجتمع، مما ابتعد قليلاً عن الإباحية والفجاجة في أدائهن الحركي، والتي أصبح لها شكلها الواضح من كلاسيكية الشياكة الحركية في الرقص

الخلاصة

❖ وإذا نجد أن مهنة الغوازي هي الرقص ومعظم كبار الغوازي يتوقفن عن ممارسة الرقص ويمارسن الدق على الدفوف وغيرها من آلات الطبل مع صغار الغوازي في حفلاتهن، أما نساء العجر فبعض منهن يمتهن الرقص بالإضافة إلى قراءة الطالع وممارسة الطب الشعبي، أما رجال الغوازي فدائماً ما يمتنون اللعب الموسيقي مع الراقصات أو تحضير للحفلات الراقصة وغيره من النقاط المتعلقة بهذا الأمر. أما رجال العجر فيمتنون الأعمال الدنيا في المجتمع.

❖ وتعليل وجود انحراف لدى فئة الغوازي والعجر يرجع إلى عدة احتمالات، منها أن حفلات الرقص لدى أيما من الفئتين دائماً ما تكون خاصة، يقيم فيها الخمر والمخدرات والتي يحدث في معظمها الكثير من المجون. وقد كانت هناك عدة وقائع لضلوع تورط العجر في اختطاف الأطفال وبيعهم أو تدريبهم لأعمال التسول أو السرقة أو تدريب البنات على الرقص، هذا بالإضافة إلى استخدام البنات في الدعارة عند الكبر. وهناك أيضاً بعض الوقائع عن احتمال هروب بعض من البنات من أهلن لأسباب كثيرة منها على سبيل المثال لا الحصر العنف الأسري سواء من الأهل أنفسهم أو من الزوج، أو بسبب فضيحة ما حدثت مع الهاربة، أو في أحيان أخرى العوز المادي. فتلجأ إلى مجتمع الغوازي أو العجر وتمارس حياتها معهم. وهنا نجد أن هذا البحث يقودنا في توضيحه لماهية الغوازي والذي يؤدي إلى الميل بشدة نحو التأكيد من أن هذه الفئة ما هي إلا متشبهة بالعجر ولكنهن لسن منهم. كما أنه سيقودنا إلى البحث التحليلي والمقارنة بين خطوات رقصات كل من الفئتين (الغوازي والعجر) للوصول إلى مدى التقارب والتباعد في المعنى والمضمون والمفهوم بين رقصات الفئتين وأشكالها التعبيرية الحركية.

❖ إن هناك الكثير من الأدلة على تواجد وارتحال العجر في ربوع مصر كلها منذ فترة بعيدة ولكن لا توجد أدلة كافية لارتحال الغوازي كما جماعة العجر. ولا نستطيع الجزم بأنه هناك عائلات للغوازي منتشرات في جميع المحافظات والقرى المصرية بهذا الشكل إلا عائلتين فقط، ألا وهما أولاد سنباط في الدلتا وبنات مازن في الأقصر. أما باقي القرى والمحافظات فهي جماعات غجرية وتنقسم إلى ثلاث فئات (عجر، وحلب، ونور).

❖ ومن المرجح أنه قد حدث ارتباط أو تزواج بعض من أبناء العجر والغوازي مما جعل الكثير من الباحثين يخلطون بين الفئتين أو يعتقدون بوجود الغوازي في هذه المحافظات والقرى جميعاً.

❖ أيضاً لممارسة الرقص من قبل الفئتين، ولم يتطرق أي من باحثي الرقص الشعبي في دراسة وتحليل ومقارنة لخطوات أي من الفئتين والذي أدى إلى هذا الخلط. هذا بالإضافة إلى أنه هناك بعض من أفراد المجتمع يمارسون الرقص الشعبي ويتعاملون أرواحهم ببعض من أنواع الفنون كالموسيقى أو الغناء، ويلقبهم المجتمع المصري بالغوازي مع أنهم لا يتبعون هذه الفئة كما أن بعضاً منهم من يسكن مع الغوازي والبعض الآخر يسكن باستقرار داخل المجتمع.

❖ ولقد أثبتت وأكدت معظم الدراسات بوجود لهجة خاصة (سيم) بين جماعة العجر ولم يتم إثبات هذه اللهجة أو لهجات أخرى بين جماعة الغوازي.

❖ ومن أهم معالم تاريخ العجر ارتباطهم بشخصية تسمى (الزير سالم)، تلك القصة التي يرددونها الكثير من القصصين، وهي قصة شعبية بدون مؤلف، وتحكي أصول الصراع الذي دار بين «الزير» وبين «جساس» وكيف حاول أعداء الزير قتله منذ طفولته⁴⁶. وهذه القصة تبعد تماماً عن أحداث قصة عائلة البرامكة والتي تدعى الغوازي انتسابهن لها.



رئيس اندرسن في دارن المدينة - ويتفقه من "شباب" الموقع نور

واجهة وخصوصيات: مقاربة سيميولوجية / بصريّة لنماذج من أفضية سكنية تقليدية بالجنوب التونسي

د. زينب قندوز - كاتبة من تونس

يُعدّ الفضاء السكّني حاملاً للمخزون ذاكراتي، يتجسّد عناصر معمارية مُشبعة رموزاً وعلامات فمحامل الذاكرة على تعدّدها تُعدّ لمطاللتنا وجد الانسان في هذا الامتداد مُتعالقاً مع مركّبات اجتماعية، ثقافية، دينية تُعطى هذا الفضاء رمزية لتكون مع سيميائية الفضاء.

من هكذا منطلق يكون العمل على هذه الدراسة السيميائية للأمكنة الهندسية والبنية الفضائية للمساكن التقليدية بالجنوب التونسي تحديداً واجهة المباني علّها دلالية تتجاوز من خلالها سطحية محتوياته المادية ومعطياته الجغرافية لتكون مع المعنى الذي تحتكم عليه هذه الصّروح كذلك استقراء مجموع العلامات والتفصلات داخل التركيب المكاني الذي يُؤسّس الفضاء المكاني ككلّ

كانت المساكن التقليدية بالجنوب التونسي على بساطة بناءاتها وسيلة تعبيرية طوّعها مُنظر الفضاء السكاني بما يتوافق وهويته ومعتقداته، وذلك بما تحويه هذه الانتاجات المعمارية من معاني ودلالات لمفرداتها التي تعود لماهيات مادية تقدّم في شكل رموز وعلامات باعتبارها عناصر ضمن أنساق سيميائية، يُعدّ الإدراك البصري أولى تجلياتها.

تُعدّ الواجهة المعمارية حافظة السكن وحاضنته، يُحيطها متساكنو الجنوب التونسي بهالة كبيرة من الخشوع وهي العنصر الظاهر للعيان و«الغريب الوافد»، وأول سطور كتاب العمارة، عناصرها وسائل بصرية مضمونة الوصول.

من هنا يكون السؤال:

✱ كيف لها أن تجتمع هذه العناصر التكوينية من أشكال وخطوط، ألوان وزخارف بمختلف تمظهراتها لتنتج لغة بتيان يملأها ملاءات مخصوصة؟

✱ كيف أبدع أجدادنا مساكن بواجهات واءمت بين المعارف التقنية والوظيفية النفعية للمبنى والملاحم البصرية فتختزل كلاهما صورة ذهنية متكاملة لواجهة المبنى؟

إنّ ما يقوم به منظرو الفضاء السكاني على محمل السكن عموماً وواجهته بالخصوص من صنوف التشكيلات المختلفة تتجاوز ماديّات المكان إلى علامات المكان. فهذه النشاطات والممارسات والمشاهد التعبيرية غير اللفظية، تُضفي على المكان دلالات أعمق محطّ مسائلة دائمة ومادة قابلة للتأويل. وفي هذا السياق يعتبر يارث¹ الفضاء فضاءً دلالياً يدعو إلى افتراض نصّيات أخرى تسري في الظواهر الاجتماعية والممارسات اليومية، وعليه يمكن اعتباره ظاهرة سيميائية ومعطى علاماتي نستقي منها معارف عن أشياء أخرى. فالفضاء على حسبه يحتضن مجموعة من الدوال المثبوتة داخل عاداتنا وتقاليدينا وفضاءاتنا المشبعة بالرموز والعلامات. إنه ليس سلبياً ولا صامتاً، وإنما يحمل دلالة تتخلل جميع الأبعاد والاحداثيات والأركان، على أساسها لا يحتاج المرء إلى ذكر تعريف

تفصيلي لمدينة ما، وإنما يكفي بذكر اسمها أو بعض معالمها وهذه المعالم هي بمثابة إحالات تُعطي أبعاداً تأويلية ونفسية ورمزية لزاورها، بحيث تشكل على إثرها خطايا بصرية لا نستطيع الهروب من بعده التواصل والدلالي².

فتوجد البناءات في فضاء معين، إضافة إلى الأشكال الهندسية والتصاميم ومواد البناء والزخرفة، له رمزيته الخاصة التي تختلف باختلاف وظيفة البناء الاجتماعية سواء كان مسجداً، منزلاً، قصراً... الخ. وتكون على أساس الهندسة المعمارية فضاء لتقاطع مجموعة من العلامات التشكيلية التي تحمل دلالات ورموز في لغة العمارة، التي من أجل فهمها يجب علينا أن نعتبرها كائنات حياً يتفاعل معنا ويتطوّر وفقاً لاحتياجاتها، إذ أن القراءة التواصلية لفن الهندسة المعمارية يتجاوز مجال الإحالة والانزواء على تأمل الموضوعات المعمارية بوصفها أشكالاً تستمدّ ملموسيتها من ذاتها³. أي الدلائل الرمزية للعمارة الحبيسة بتنوع الثقافات واللغات التي تنعكس على النسيج العمراني وخصائصه لأي بلد⁴.

لا يُمثل الوجه المعماري للسكن سوى الجزء الظاهر من ممارسة السكن في أبعادها المادية والوظيفية والرمزية، منظوراً إليها في أشدّ عناصرها بساطة إلى نظام رمزي يُعطي لها معنى. لذا فالسلوك نفسه رمز مادام يتطوي على حدّ أدنى من التمثيل الصامت. والسكن في سياق المجتمع التقايدي هو حقل من السلوكات الرمزية التي تنشأ وتتوالد في بناء متوازن مع بناء المنزل منذ التأسيس. ومن وجهة نظر سوسيولوجية⁵ يمسّ البناء الجماعة بصورة مباشرة نظراً للمضمون الاجتماعي للفضاء، إذ من خلاله تتجسّد العلاقات الاجتماعية وتعبّر عن نفسها. فالسكن حلقة وصل بين الفرد والمجتمع واليات النسيج الاجتماعي طالما أن الاستقلال بالسكن يرتبط إلى حدّ بعيد بمؤسسة الزواج بما تعنيه من الانتماء والضبط والالتزام. فالمنزل يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالاجتماع العائلي ونشأؤه عادة ما يكون مندرجاً في إطار هذا السياق، ويستكمل بشروط الاعتراف الاجتماعي والأخلاقي⁶.

بالنسبة لسيمولوجيا الفضاءات السكنية، فإن هذا المقترِب يقوم على مبدأ تشبع المكان المديني بالمندلولات حاملة لمعان تتنوع بتنوع الصور التي تبثها وباختلاف الاذهان التي تتلقاها لان صورة كل مدينة، بأبعادها الشكلية والوظائفية والرمزية، هي نتاج تراكم العديد من التصورات الشخصية البحتة. فالأفضية السكنية لقرانا ومدنتا التقليدية -بكونها نظاما من علامات- يمكن رصدها عن طريق آليات المعاينة ومن ثمة التأويل. تأسيسا على ذلك تكون القرى / المدن التقليدية فضاءات مشبعة بالمعاني الظاهرة / المستترة المضمرة / المعلنة الحقيقية / المتخيلة المتطابقة / المتنافرة الحسية / الرمزية المتهتكة / المقدسة الدنيوية / الميتافيزيقية. هذه العلامات وغيرها جعلت من القرى / المدن فضاء تعثر العين على جدرانه وواجهات مساكنه على جزء كبير من خيالات الذهن البشري وأعدت التباساته واستيهاماته وتوتراته⁷.

تعد واجهة المسكن بنية الوعي في العمارة التقليدية، ووثيقة ما يتلقاه وما يعكس ذاكرته، لتقدم الواجهة الرمز والاشارة والايحاء فيكون التواصل. بمساكن قرى / مدن الواحة التقليدية نفذت واجهاتها بأبسط خامات البيئة الطبيعية وبرزت العناصر الزخرفية فيها نتيجة لإيجابية الانسان وتفاعله مع الطبيعة وجهوده في تنفيذ احتياجاته، فعبّر عنها في صورة رموز تلخص فكر الانسان وعقيدته نحو التغلب على قسوة الطبيعة، فكان للبيئة تأثير أساسي على الواجهات فيكون ظاهرا على المباني وعلى الأسلوب الذي كان متبعاً في البناء والخامات المستخدمة.

أفضية سكنية تقليدية تستخدم العناصر الزخرفية في واجهاتها، وتقوم على تكرار الوحدات الهندسية المجردة على جانب مدخل المسكن وأعلى بطريقه متمائلة، وقد ظهرت الزخارف الحائطية للتغلب على قسوة الحياة الطبيعية حيث الهواء الجاف والمناخ الحار. وقد حقق المتساكنون الاتزان والتناسق في التكوينات الهندسية البارزة والغائرة التي صمّمها. فقد احتفظت العمارة بهوية مميزة وواضحة، فهي انعكاس صادق للبيئة، وهذا نتيجة تفاعلات كثير من العوامل البيئية والاجتماعية والثقافية والمناخية.

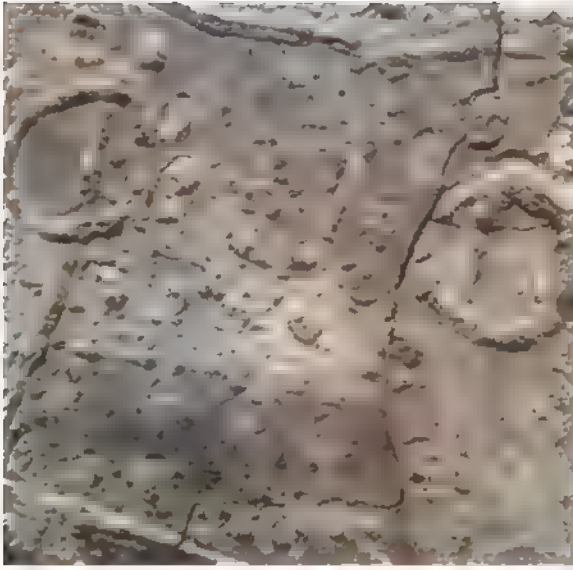
ان تشكيل الواجهات التقليدية، كتل وعناصر معمارية وزخرفية يؤكد مبدأ البساطة، فجاءت عمارة صريحة تعبر عن الوظيفة التي أنشئت من أجلها في صياغتها، وعمق مضامينها التعبيرية والتي كانت تتاج تراكم معرفي لسلسلة من التجارب. ولعل من خصوصيات الواجهات أنه:

يوجد تناسق في التشكيل الفني للواجهة وذلك من خلال اعتبارين أساسيين: أولهما علاقة عناصر التشكيل بعضها البعض، ونقصد هنا عناصر «التصميم» بأدواته التي يتلاءم فيها كل عنصر بالآخر لخلق التوافق والصلة المستمرة بين هذه العناصر (نوافذ وأبواب وزخارف وغيرها) والمساحة الكلية للواجهة. ثانيهما: علاقة كل عنصر بالمبنى المعماري ككل تحقيقا للتوافق. يوجد تنوع بين العناصر المعمارية وهي تخلق مع الوحدة تميزاً في العمل التشكيلي.

يوجد إيقاع باستخدام الوحدة والعناصر التي تتوالى متكررة بانتظام، فالوحدة والتنوع لم يبلغ أحدهما الآخر. يوجد سيادة في التشكيل العام، وذلك أنه على رغم القواعد السابقة من وحدة وتكرار وتغيير وعلاقات، إلا أنه يوجد شكل غالب مسيطر على الكل.

الواجهة بين المحددات الشكلية والاملاءات الرمزية

تنشأ الرموز عادة من الطوطم⁸ والتابو⁹ (totem) هما معتقدان سحريان، مؤداها قانون التجيّل والتحرّيم لغاية المحافظة على بناء المجتمع التقليدي. وكلّ عشيرة يقابلها طوطم يكون محطّ تحرّيم وتقديس ومعتقد سحري، وتكون التمثيلات الرّمزية كقبيلة بطرد الأرواح الشريرة ومصدر إسعاده وتحقيق رغباته مثلاً. ففي تمرّط مثلاً نشاهد بعض الرموز القديمة المتعلّقة بالسكن. أشكالاً رسمت ونقشت على الأبواب والجدران لحماية المسكن وتحصينه. فالرمز لم يخلق للتزيين فقط بقدر ما كان سلاحاً هجومياً ودفاعياً ضدّ شرّ ما.



مدخل أحد العرف في رقور جبال دقر بالجنوب الشرقي
التونسي

لقائش خطية دليوية هي لقائش حيالية تعريفية تاريخية بالأساس تقدم أسماء البنائين وأصحاب العرف، كما تسجل تاريخ البناء معتمدة في ذلك على تاريخ وفاة الرسول الكريم. كما تعرف بعض النقوش بأصحاب العرف، كما هو الشأن في الدويرات بتطاوين ويعتبرها المتساكنون وثيقة ملكية. والغايات من الكتابة متعددة منها التوثيق والوقاية والحماية وتحصين العرف بنوع من السحر المقبول دينيا «لا سيما وأن الأمر يتعلق بمكان لخزن الطعام الذي كما هو معروف يحاط بالكثير من قواعد الحماية والتأصيل الروحي بما يجعله مباركا نافعا ليس فقط عند استهلاكه وإنما من البذرة إلى المائدة مرورا بعملية الحفظ والخزن»¹⁴ تخذل أسماء البنائين باستخدام الصيغة اللغوية «صنع فلان بن فلان» والتي من خلالها يتسنى لنا معرفة هويتهم في بناءات الدويرات مثلا.

• كتابات رمزية: وهي عادة ما تكون حروف «التيفالغ»¹⁵ وهي كتابات بربرية قديمة لا تفيدنا المصادر الشفوية عن ماهيتها، وقد عثر عليها سواء بقمة الجبل أو على السهل

• علامات تشكيلية: إن في علاقة العناصر التشكيلية مع بعضها تحقق الانسجام والتآلف من الناحية



من نواحي التاريخ عند الدويرات أن يؤرخوا بأحداث معينة
مدخل أحد العرف في خاف جرجر¹⁰. الموقع: الدويرات

تنتهي الرموز المعلمة بالمساكن التقليدية إلى المدونة الرمزية الشعبية المستخدمة على نطاق مختلف كالأوجهات والأبواب والآلات والأدوات المنزلية اليومية كالفضار والمنسوجات والبطد والألياف النباتية، أين تكرر فيها الأشكال الهندسية نفسها كالمعينات والمثلثات والخطوط المنكسرة

(1) الجدار

بعد الحائط فسحة ممتدة للخط والكتابة وتعليم الرموز والتي تتوزع بين موضوعات دينية وأخرى دليوية حيث تتجاور بل وتتداخل مثل عقود البيع والشراء وأحوال البناء بالأدعية والبسملة والتسبيح. لكن الفصل بينهما غير موجود أصلا لأن كل ما هو دليوي كان دينيا بالأساس¹¹

لقائش خطية دليوية: علها كتابات باللغة العربية تصنف إلى لقائش «استخدمت لتمجيد وتعظيم اسم الله وفق صيغ مختلفة مثل «ما شاء الله» «الحمد لله» «الله أكبر»، «بسم الله الرحمن الرحيم»¹². وهي كتابات دعائية «نجد فيها ذكر الله والبسملة وذكر الرسول محمد ﷺ اعتقادا من الأهالي بطرد العين والحسد ومحافظة على المسكن من الأذى»¹³



واجهة مدخل رئيسي لحوش قاسبي، الموقع المنزل قاسر.

(2) العتبة¹⁸.

تعدّ العتبة، ذلك الحيز المتواضع مساحة والمشحون دلالات الفاصلة الواصلة بين الخارج والداخل، الخارج الغريب والداخل المألوف. إنَّ هذا التعيين المادي الذي تمارسه العتبة باعتبارها الحدّ العازل والواصل، في آن، بين المنزل والشارع ينطوي على تعيين اجتماعي ورمزي يقوم على ضرب من التقابل بين الفضاء الخاص والفضاء العام، وبالتالي التمييز بين المرجعية العالية والمرجعية المجتمعية بكل ما تنطوي عليه من التصوّرات والمواقف.

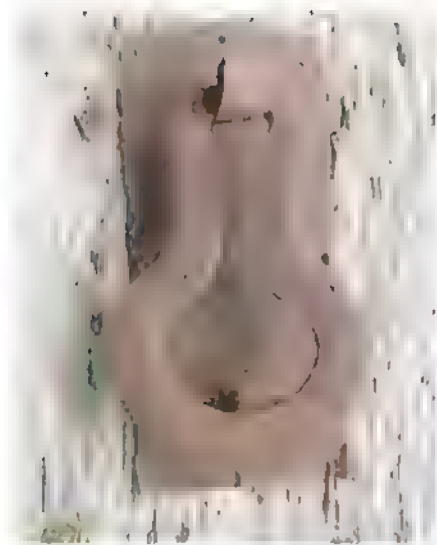
والعتبة فاتحة السكّن، ولعلّ التعامل مع موضوع العتبة فيه من مظاهر الخشية والانفعال الكثير. فيتمّ تخصيصه - هذا الموضع - دون غيره من الأجزاء والوحدات المعمارية بطقوس عدّة تختلف العناصر المستخدمة فيها، إلّا أنّها تتجالس بين ما يعتقد أنّه «طبيعة العتبة» ومستقبل المسكن وساكنيه، فإن كانت العتبة مباركة، جاء كل ما تأسس عليها ميمونا مباركا، والعكس صحيح، وهو ما يترجمه المثل الشعبي النّاج «نواصي وعتب والبعض من النّرة»¹⁹. كما أن المثل الشعبي القائل «الدار عتبة والمرا قضة» له دلالاته الرمزية والمعنوية لذلك لا نستغرب ممارسات الأهالي لعادات صارت طقسا خاصا بالبناء، فعند المطاوى²⁰ يرمون قطعة ذهب على شكل حوتّة (مسكة) أو شعير²¹. وهي الوظيفة

البصرية، فجاءت العناصر المعمارية متناسبة وتنظيم التشكيل في واجهات العمارة التقليدية «توزر ونقطة» بصريا وحسياً يعبر عن الوحدة التصميمية الثابتة لقالب «الياجور» الأجر الذي يستخدم لعمل التشكيلات الابداعية في أشكال متعددة ومتنوعة. إن القوالب بأبعادها القياسية أظهرت تألفاً وتجانساً وتناسقاً لمكونات الواجهة على المستوى الجزئي والكلّي.

كما اعتبرت الأشكال الهندسية خاصة منها المثلثية عنصراً رمزياً بارزاً في واجهات الأفضية السكنية لقري / مدن الواحة التقليدية. ندرج وجود مبنى بدون مثلثات على اختلاف تمثاله. فهذه العناصر ترمز إلى حرص السكان على إيجاد عناصر رمزية لطرد الأرواح الشريرة (حسب بعض المعتقدات والأقاويل)، كذلك إضفاء علامة معبرة أخرى لمحيطهم المعيشي ورمز الوجدتهم. المثلث علامة متكررة بأشكال مختلفة ونمط هندسي يمكن ملاحظته في الزخارف الموجودة داخل البيت أو في حواشي المبنى والواجهة الرئيسية.

توحي الخطوط المتكسرة بالحركة، كما نلاحظ في هذه الخطوط الحدة في التشكيل، مما يستلزم استعمال بعض الحليات معه لكي تلتف وتهدئ من تأثيره. ويمكن للخط المنكسر المكوّن من مستقيمين أن يتضمن اتجاهها مؤكداً مهما كان وضعهما في الحيز، على أن يحدد هذا الاتجاه بمحصلة المستقيمين المكوّنين للخط المنكسر.

إنّ كل ما خفّته أيادي البنائين والحرفيين هو فعل رمزي يحيل بشكل أو بآخر على معان مجردة تنطوي أحيانا الواقع الحقيقي الذي تنطلق منه. وعلى عكس ما قد يوحي به الظاهر الزخرفي والجمالي للعلامات والرموز، فإن الانسان مائل فيها بقوة عبر كلّ تفاصيلها¹⁹، فمواضيعها تتمحور حول الانسان في إطاره البيئي الملموس وضمن شروط الحياة الواقعية دون إغفال للتاريخ¹⁷، فيأتيها الكثير منها، تلك الرموز مستوحى من يئته مع بعض من التجريد، ومع ذلك فهي تتطابق مع الطابع التشخيصي للفن البدائي والممارسات التشكيلية



الدقاقة قرية بلمين (قيلبي)



واجهة لسكنين متجاورين بمنطقة الدويرات تطاوين

الزائر: امرأق، رجل أو طفل. مقارع الباب مرتبة بطريقة معينة: مطرقة الرجل على اليمين، والمرأة على اليسار، والطفل على اليمين (ولكن أقل بكثير من غيرها) وإذا كان الباب الكبير المغلق مع الجدران العالية الصماء والسقيفة المظلمة الخالية توجي جميعها بالانغلاق ورفض الفضوليين والغريب، فإن وسط الدار ينطوي على معنى مقابل حيث تتدفق فيه الحركة متجاوزة التقطيع الهندسي الوظيفي للفضاء.

لعل ما يميز الباب «الدقاقة»²² التي تُعلق في الجانب أو الجانبين على مستويين مختلفين ولها أشكال متعددة ولكن منها ميزة خاصة. وبصرف النظر على الاختلافات التقنية في هندسة الأبواب التقليدية والتي ترتبط في جانب منها بالصفة التراثية للسكن من حيث دلالاته على الوضع الطبقي لساكنيه، فإنه يلاحظ الحرص على إبراز الباب ووضعه بما يجعله علامة المنزل وصورته

فهو عادة ما يكون في إطار سواء اتخذ هياكل انشائية وزخرفية بسيطة أو معقدة، وبفضل عناصره المادية والوظيفية والرمزية يتحول الباب إلى نظام دلالي بصري وفصائي ليتجاوز فيه أنماطاً مختلفة من التعبير كالرسم والحفر والكتابة مما يجعله يتمتع ببلادة خاصة ترفعه إلى مستوى النص بالمعنى السيميولوجي للعمارة²³

نفسها التي يؤمنها الباب عبر ثنائية الانغلاق والانفتاح والضييق والاتساع، وهو ما تجسده لحظة التأسيس عبر الطقوس التي بمقتضاها يبدئ البناء.

(3) الباب:

إذا أخذنا الباب مجرداً من ملحقاته الرمزية المادية، واعتمدنا أحد نماذجه الشائعة، وجدنا أنه يتألف من باب ضخيم من مادة الخشب جهز أحد مصراعيه بباب ضيق منخفض يعرف «بالخوخة»، وهو المستخدم في الظروف العادية من قبل ساكني الدار. فالخوخة تعني المخترق بين شيئين سواء بين دارين أو بين طريقين كما تطلق على كوة تدخل الضوء إلى البيت وتدل في العمارة على باب صغير في الباب الكبير للمبنى للاستعمال اليومي دون حاجة إلى فتح الباب الكبير كما أنها تدل على الفتحة في الجدار أو السور لتسهيل دخول وخروج الناس وهي لا تتسع إلا لمرور شخص واحد والتنوع في المسمى مطبق مع بقاء مصطلح (خوخة) كدلالة عامة على الباب الصغير الموجود في الباب الرئيس للمسكن ولعل كبر حجم الباب قد جعل لدخول الدابة والعربة والأدوات الفلاحية على اعتبار أن أغلب السكان يمتنون الفلاحة

تحتوي أغلبية الأبواب على ثلاثة مقارع، ولكل منها صوت معين، تمكن أهالي البيت من معرفة



رسم الحوت ميقوشة على الحائط تتوسط خمسين²⁶.
الموقع: مطماطة

نقوش وعلامات.. بصمات الذاكرة

(١) حوته وخمسة وقرن غزالة

تعد النقوش الرمزية المختلفة التي ميّزت جل أشكال الزينة المستعملة على واجهات مداخل أفضية الحوش الواسع التقليدي (الواجهة الأمامية للمدخل ومداخل الغرف والأبواب) مثل اليد الخمسة، الهلال والنجمة الخماسية²⁸ والحوثة التي تشير إلى أن المكان مفتوح ثقافياً وغير مغلق على نفسه. ومن جهة أخرى يراد من ذلك طلب البركة وطرد العين والحسد والسمة بما معناها التجدد والخير والعيش الرغيد. «إذا كانت السمكة في زوجين فهي ترمز للحياة والاقتران والخصب والألفة»²⁷

يتمثل هذا التشكيل الشعبي في صورة لسمكنين متقابلتين، وإذا ما ارتبطت السمكة (الحوثة) في الخيال والاعتقاد الشعبي بالخصوبة فإن وجودها في هذا الموقع من الباب الرئيسي للسكن لا يمكن إلا أن يمثل أمنيات أصحابه بالبنين والبنيات «والعمار والثمار».

وبصرف النظر عن الاختلافات التقنية في هندسة الأبواب التقليدية والتي ترتبط في جالب منها بالصفة التراثية للسكن من حيث دلالة على الوضع الطبقي لسكانه، فإنه يلاحظ حرص على إبراز الباب ووسمه بما يجعله علامة المنزل وصورته، فهو عادة ما يكون



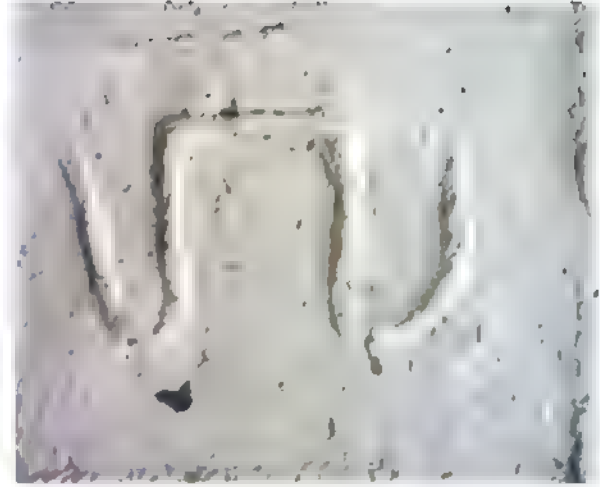
الحوت فوق "فضة" باب الدار، تشكيل أول.
الموقع: شللي قلس.

عموماً تكون أبواب البيوت التي تفتح على الشارع محاطة برقابة مكلفة مصدرها تعدد الحواجز مثل العتبة والسدة والسقيفة. فالبيت في تصميمه مغلق على الخارج، مفتوح على الداخل.

يحضر الباب بعناصره الإنشائية والزخرفية بوصفه الجزء الأكثر كثافة في التعبير عن السكن تعييناً وترميذاً وتشكيلاً، وإذا كان حضوره هندسياً لا يكتمل إلا في أواخر مراحل عملية البناء، فإن تمثله يبدو واضحاً منذ البداية لا سيما عبر التعامل مع موضع العتبة بكثير من مظاهر الخشية والانفعال، فيتم تخصيصه دون غيره من الأجزاء والوحدات المعمارية بطقوس عدة تختلف العناصر المستخدمة فيها، إلا أنها تتجاسس في تمثّل ضرب من العلاقة الحتمية القدرية بين ما يعتقد أنه «طبيعة العتبة» ومستقبل المسكن وساكنيه²⁴. وما الانفعال الخاص في التعامل مع العتبة والفتحة المعروفة «بالخوخة»، واللجوء إلى تعليق بعض الرموز المادية كالقرون والخمسة و«الحوثة» إلا إحالات على نظام دلالي بصري وفضائي قد أحكم المجتمع شحنه. ولعلّه وبفضل عناصره المادية الوظيفية والرمزية يتحوّل الباب إلى نظام دلالي بصري وفضائي فيه أنماط مختلفة من التعبير كالرسم والحفر والكتابة



الكف أو ما يعرف «بالخُمسة». الموقع شنتي تطاوين



نقش الحية بواجهة المسكن. الموقع توجان

تحت أسماء متعددة: «يد الرب» و«يد الإله بعل» في المسلات الفينيقية والقرطاجية. و«يد مريم» في الشمال الأفريقي وبلاد المغرب، وعرف بـ «كف عائشة» أيضاً²⁸. والخُمسة نسبة لعدد أصابع اليد الخمسة، إذ يقال «خمس وخميسة في عين العدو» أو «خمس وخميسة في عين الحسود» أي اليد والأصابع مرفوعة في وجه الأشرار.

على اختلاف أشكالها، تمثل الرموز المألوفة طابعا فنيا متجانسا مع مكونات الزخرفة الحفرية (الغائرة والناتئة) والزخرفة المركبة بهذه الوحدات السكانية التي يطغى عليها الطابع العقدي. فكل هذه الرموز التي تزين الباب وأطواره تعكس قيما ثابتة بالمجتمع الواحي بالجنوب التونسي، فيتحوّل الباب إلى قيمة في حد ذاته لا يدلّ على هوية متساكنيه فقط بل يعكس هوية مجتمع بما يحمله من معتقدات متوارثة.

رغبة الإنسان في حماية نفسه من قوى الشر غير المعروفة، أو خلق حظ حسن لنفسه، قاده إلى ابتداء الخرافات الجالبة للحظ الجيد وأخرى للحظ السيئ. حدوة الحصان يعتبر واحداً من الطقوس الواسعة الانتشار، ويتصور من يضع حدوة حصان أعلى باب بيته، بقدرتها العجيبة على حماية أهل البيت من الحسد، فهو يهدف أساساً إلى جذب اهتمام الناظر قبل دخوله الدار إذا كان حسوداً،

في إطار سواء اتخذ هياكل إنشائية وزخرفية فاخرة، كالأقرين، أو بسيطة (شريط لوني محيط بالباب).

لم تكن السمكة الرمز الوحيد المعتمد لطرد العين الحاسدة على مداخل المساكن التقليدية، فهي توزر مثلاً يستدعى قدر أسود من الطين المشوي لا يحمل عروتين كان يوضع في واجهة البيوت للتطهير والتصدي للعين الحسودة يسمى «البوني». كذلك في الدويرات (تطاوين) وجدت بعض النقائش على نحو النجمة (النجمة الخماسية) والهلال على مدخل الحوش.

ولغاية المحافظة على بناء المجتمع التقليدي، تنشأ عدد من الرموز من الطوطم والتابو (هما معتقدان سحريان) مؤداها قانون التبجيل والتحریم. وكل «عشيرة» ويقابلها طوطم يكون محط تحریم وتقديس ومعتقد سحري، وتكون التمثيلات الرمزية كقيلة بطرد الأرواح الشريرة ومصدر إسعاده وتحقيق رغباته مثلاً وذلك لظنه أنه يسنده قدرة خارقة. ونشاهد في تمزيط بعض الرموز القديمة المتعلقة بالسكن، أشكالاً رسمت ولقشت على الأبواب والجدران لحماية المسكن وتحصينه.

رسم الناس كثيراً على أبواب منازلهم يداً مبسوطة الأصابع، وعلقوا على صدور ابنائهم تعاويذ على شكل كف من عاج أو معدن ثمين، درءاً للشر وإصابة العين. وقد كان رمز الكف ضد شر العين وقد عرف



الخمسة وحدوة³¹ الحصل والدائرة³² (رمز الخصوبة) باب الموقع: نقطة

النسيج أو القماش. وفي كل الحالات السابقة رسم النخلة³³ في التصور الشعبي رمز قديم يدل على الإنتاج والوفرة، يعترضنا جذع وبعض الورقات (تجريدي) إنه اختصار لمعان قديمة، ومعتقدات شعبية تدل على أن هذا الرمز يعني الازدهار والخصب. يعتبر رسم النخلة تعويذة وفألا حسنا للشخص الذي يحملها، وذلك بأن يطيل في عمره ليصبح مثل عمر النخلة، كما أن النخلة تعتبر من الأشجار التي تبذل ثمارها الكثيرة بأقل تكلفة فهي لا تحتاج إلى ري أو رعاية خاصة. وهناك اعتقاد بأن النخلة أطول الأشجار التي تثبت في المنطقة عمرا وعن يرسمها على جسده أو ملابسه

وبهذا يذهب حسده إلى الحدوة دون أن يستطيع التأثير على ساكني الدار.

لعل العلاقة العميقة التي تجمع متساكني قري / مدن الواحة بالرمز هي التي تهيه القدرة على البقاء. فمحاولات التعديل والتطوير التي تميزها الرموز كانت إحياء مستمر لها. وهذا ما من شأنه أن يحدث نوعا من التوافق والمعايشة المستمرة للرمز. فالعناصر الخشبية المكلمة لمباني الواحة فلا أثر للزخارف على الخشب المحلي وذلك لاستحالة النقش على هذه المادة الخام وبالتالي انحصرت الرموز في فترة أولى على الجدران أين كانت تطبق على الطين ثم ظهرت شيئا فشيئا الزخارف البسيطة على الأبواب وأطرها.

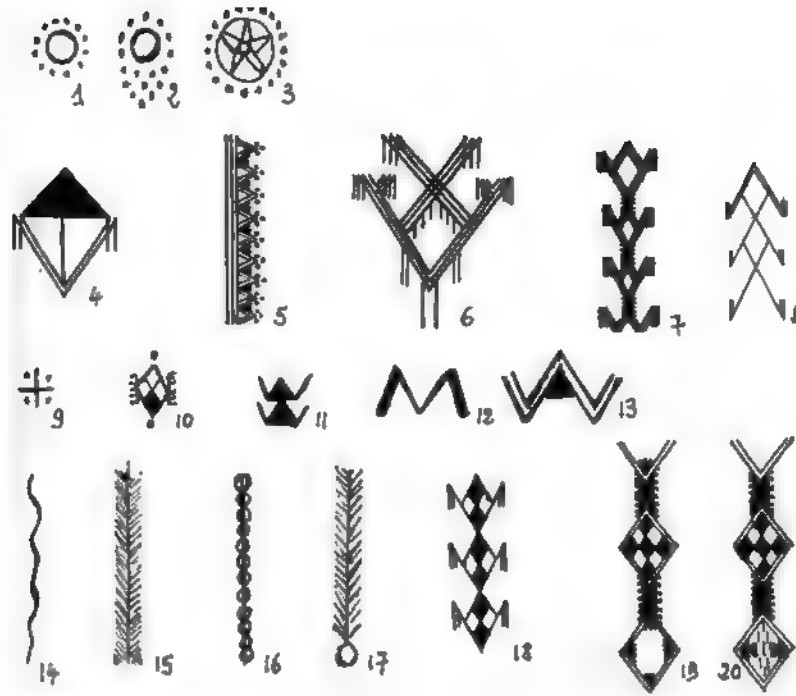
يُعد عنصر الباب أكثر الوحدات المعمارية المشحون دلالات رمزية، ففي الخيال الشعبي مثالا «فإن الملائكة تسكن بالباب فلا يمكن تجاوز العتبة إلا بعد أن تقول بسم الله الرحمن الرحيم، فكان الملائكة تحرس هذا العالم الداخلي الخاص من عالم خارجي مليء بالشّر والحسد»²⁹، وغيرها من المعتقدات والتصورات التي تعطي لهذا العنصر المعماري قيمته وتجعله مجال تفانٍ ومركز اهتمام خاص من قبل المجتمعات المحلية.

2 (شطحات الخيال الشعبي).

أ- الصور

تجسد مظاهر من الحياة اليومية المألوفة مثل أدوات الزراعة الرّمي التقليدية والمنجل والمعول والمذراة كما تجسد بعض المنتجات الحرفية كالطّي والقلادة والخاتم والخلال المستعمل لشد أطراف منظر المرأة المعروف بالملاءة «الملية» والسكين والخنجر، ومن عناصرها أيضا الألعاب الشعبية لا سيما لعبة «الخرقة» والنباتات مثل النخل والحيوانات مثيلة الثعبان³⁰ والسلاحفة كذلك، أعضاء الجسم من ذلك العين واليد.

✽ النخلة: نقش رسمة النخلة يعطي نفس المعنى في كل الحالات حيث لا يوجد اختلاف في تأويل المعنى سواء كان على الجلد مثل الوشم أو نقش زخرفي على الصخر أو الطين أو رقص على



الوشم عند الثماريعيات جمال وهوية وخصوصية³⁶

للنخبة. وكانوا لا يزخرفون إلا الأثاث المستعمل. والمرأة فنانة أكثر من الرجل في غالب الأحيان فهي التي تزخرف أنية الخزف أو تنسج الزرابي. ولا يستمد الفن البربري نماذجه من الطبيعة، بل يتعلّق بالزينة ذات الأشكال الهندسية ولا يستعمل الخطوط المنحنية إلا نادراً ويدون براعة «هذا الفن» الهندسي الرتيب في الظاهر والذي ربما يحمل في طياته ما يعبر عن مختلف مراحل تطوّر يرجع إلى عصور قديمة جداً. وهو يتّصف بحيوية. وبقيت الفنون كالأدوات لم تتغير. ولعلّ النساء هن اللاتي حافظن على تقاليد الفن المنزلي العريقة التي لم تأت عليها الاضطرابات والغزوات»³⁶.

هناك أشكال طبيعية تتحوّل إلى أشكال مجردة، ويزداد تجريدتها إلى الحد الذي يتعذر معه على المرء أن يدرك أصل تلك الرموز. فرمز العين الواقية مثلاً اتخذ شكل الخطوط المنكسرة واستخدم في النسج والمصاغ والمشغولات الخشبية. واتخذ شكل المربعين المتقاطعين، وشكل المثلث أحياناً.

ويتجلى الرمز نقشا وحفرا ونحسا ورسمًا، أشكالاً هندسية، نقاطاً، خطوطاً منكسرة أو مستقيمة أو متعرجة، هينات هندسية تجريدية. نزعة زخرفية تنحو إلى التجريد. تختلف التقنيات والأساليب بتنوع المحامل. وينتج الأثر وليد ذاتية صانعة، والعناصر المادية المكوّنة له. ففي سكن الغار مثلاً يُطوّر النحت بأسلوب التشكيل تقنية وتناجاً. وهو عكس النحت بالحفر. يعتمد الحذف والإضافة، لخامات متنوعة مأخوذة من محيطه الخاص، فهذا الأسلوب قوامه اختلاف الوسائط وتنوعها، وتداخل التقنيات؛ حفر، نقش، رسم، صباغة في تشكيل ذات الشيء. هو معيار جمالي قوامه أن التشكيل أهم من الشكل. وهذا وفق رؤية تأخذ بعين الاعتبار ما أوجده ذلك الزمن من أدوات، (الفؤوس والمعاول والمناجل والفخاخ وغيرها)، زاخرة بالنقوش والرموز. وقد امتلكت قيمة جمالية، وعبرت على حس صانعها الفني.

وفي ترتيب المنازل وتزيينها، فقد كان البربر «يعتبرون الفن ظاهرة اعتيادية للحياة لا متعة



غطاء الرأس، الموقع الحويرات (شنتلي تالوين)

ج - الرموز اللونية

يعدّ اللون من أهم الخصائص التي تلعب دوراً هاماً في الإدراك البصري لما يصاحبها من مؤثرات مختلفة. فاللون وكما يشير Porter «يستخدم باستخدامين الأول الرمزي ويقول نحن نرى اللون أولاً ليعطينا انطباعاً عن الشكل، أو تعبيراً عنه. والثاني يتعلق بالتكامل الجيد لبناء الشكل»³⁶. فيمكن للون أن يتحرك على هيئة تعبير رمزي لمختلف الأغراض الحياتية أو الفنية المرتبطة بعواطف الإنسان من حب وكرهية وطموح وأمل وغيرها من النوازع الغريزية والعقلية

يتضمن الرمز المعنى وليس فقط الشارة، والمعنى يمكن قراءته متى كان مفهوماً ففكرة الاتصال متوفرة في مدلول المعنى. هذا ما يفسر ارتباط وجود الإنسان ارتباطاً وثيقاً بالرمز والرمزية. المبني بغلافه الخارجي وفراغاته الداخلية وسيلة مهمة لإشباع حاجة الإنسان في التواصل مع الغير ونقل المعلومات. فننظر الفضاء السكني يعلق أهمية

توجي الخطوط الرأسية بالثبات، وباتجاه من أعلى إلى أسفل، وسبب ذلك أن العين تتبع اتجاه الثقل في قراءة الخط حيث تبذل مجهوداً أقل من ذلك المجهود اللازم لقراءة خط بحركة صاعدة وينفس الطول. إن ظاهرة الجاذبية الأرضية هي إذن - بالنسبة لإحساسنا - الحركة الطبيعية، وكل حركة مضادة تتطلب مجهوداً أكبر حتى تتحقق، فصعود مستوى مائل أكثر مشقة من نزوله.

رموز ورسوم وزخارف تتناقلها الأجيال عبر الذاكرة الجماعية. هذه الذاكرة هي حافظة التراث وقد وصفها بول روبرت «بأنها الملكة التي تجمع وتحفظ المدركات الماضية وما يرتبط بها. وهي في الواقع الفكر الذي يخزن ذاكرة الماضي»³⁷. فالرمز هو الإشارة الصادقة التي توضح تاريخية التراث الشعبي ومعانيه. نستنتج من عرضنا لعدد من الرموز المتناقلة - على اختلاف محاملها - أن المجتمع هو الذي يحدد قيمة الرمز وهو الذي يضفي على الأشياء المادية معنى معيناً فتصبح رموزاً



مفرس على اذكاره المصنوعة بنقشة السست. موقع اخويرات (سبي بطاوس)

العمارة هي نتاج اجتماعي جماعي. يمكن رؤية ذلك في ثراء القيم المعمارية للمدن المحلية. عمارة الواحة شكلت مثلاً صادقاً عن غنى العمارة كنتاج حضاري جماعي. النظرة لهذا الإرث تتخطى الحنين إلى الماضي والتباكي عليه، إلى التمعن فيه برؤى واقعية. لكن ما يمكن تحقيقه هو العمل على تقليص الفجوة التي عزلت الكثير من المصممين عن البيئة الموجودين بها، من خلال النظر في الماضي.

بهذا فالوجه المعماري للسكن لا يمثل سوى الجزء الظاهر من ممارسة السكن في أبعادها المادية والوظيفية والرمزية منظوراً إليها كوحدة تخضع، حتى في أشد عناصرها بساطة وبداية، إلى نظام رمزي يعطي لها معنى، لذا «فالسلوك نفسه رمز»⁵⁹ ما دام ينطوي على حد أدنى من التمثيل الصامت، والسكن في سياق المجتمع التقليدي هو حقل من السلوكات الرمزية التي تنشأ وتتوالد في بناء متنام متواز مع بناء المنزل منذ لحظة التأسيس.

كبرى على فكرة الرمزية، وهو باستمرار يستخدم رموزاً مختلفة ومفردات معمارية مميزة.

يعد الشكل الهندسي العام للمبنى أو المخطط وتشكيل الفراغات ودرجة البساطة أو التعقيد وكتلة المبنى ونوعية المواد المستخدمة والألوان عناصر معمارية غنية بالرموز. مفردات معمارية كالأعمدة، الحوائط، الأقبية والقباب، الزخارف والفتحات، النقوش المختلفة والمنتشرة في أركان المسكن لإثراء المدلول الرمزي.

الخاتمة

لضمان عمارة ذات مضامين رمزية معبرة، هناك حاجة للسعي في اتجاه اقتراح تصاميم معبرة عن البيئة، ذات هوية مميزة ومستخدمة لمفردات معمارية مقروءة. يمكن تحقيق ذلك من خلال النظر إلى العمل المعماري وارتباطه بالمحيط.

من الصعب رؤية العمارة كانعكاس لفكر فردي في الوقت الذي تشير فيه كل الدلائل على أن



ما هو أندلسي في الزي المغربي

بقلم الدكتور غيرمو غوثاليس بوسطو - هورخ و مستشرق إسباني

ترجمة: إدريس الجبروني - من المغرب

هناك الكثير مما يمكن إنجازه بالنسبة لتاريخ المغرب، وتكمن المرحلة الأولى لهذا التاريخ، حسب رأينا، في العمل على اكتشاف أجزاء هذا الماضي، وجمعها وترتيبها في ما بعد، لكي نحصل على فكرة عامة وثامة، أكثر من التي نتوفر عليها حتى الآن

وأرى أنه من الضروري أن نبدأ بملاحظة مسبقة لا يمكن كتابة تاريخ المغرب دون مساهمة الاستريوغرافية الإسبانية. كما أن تاريخنا لن يكون كاملا وثامنا، دون دراسة تاريخ إفريقيا الشمالية عامة، وتاريخ المغرب بصفة خاصة. إن الضرورة التي تفرضها الجغرافية واضحة في هذا الجانب. كلما كانت تتقدم حرب الاسترداد الإسبانية، وخاصة عندما وصلت إلى السواحي الكبير، كانت موجات كبيرة من المسلمين الإسبان تنتقل إلى الشمال الإفريقي، حيث كان لها تأثير حاسم في المسار السياسي للبلدان المغرب العربي.

وقد عثرنا على ذكر هذه الكلمة في بداية العصر الحديث في مدينة القاعة: **البُرنُس** Albornoc، **بُرنُس** Bornoç، و**بُرنِس** Barnic.

بعد قرن من الزمن يكتب «كوباروبياس» Covarrubias عن هذا اللباس قائلا: البرنوس. هو صنف من الثوب يغطي الرأس، يقيه من البال عندما يرش بالماء؛ وهو معطف يلف الجسد كله، ويستعمله المغاربة. ويقول: «أوريا» بأنه دثار يقي من تسرب الماء إلى الجسد، كان مستعملا بإفريقيا، ويسمى «بورنوسوسم»⁷ Burnusum.

وكمانرى، فإن «كوباروبياس» Covarrubias يجعله لباساً إفريقيًا تقليدياً، أو من أصل إفريقي، وكان لباساً مستعملاً من طرف الموريسكيين، الذين تقرر طردهم آنذاك.

وردت هذه الكلمة في المعاجم اللغوية الإسبانية الحديثة، وتكتب بأصلها العربي، ولكنها تعني المعطف المصحوب بطرطور، وهو مختلف عن معناه العربي¹ والكلمة تتكون من مقطعين: أداة التعريف العربية ولقطة برنوس.

ومن المحتمل أن يكون البرنوس لباساً للطبقة الوسطى. وليس لعامة الناس، كما نشاهده في ثانيا نقوش بالجهة السفلى للوحة الكبرى في المعبد الملكي بغرناطة، حيث يبدو شخص واحد فقط. وربما الأكثر مثلية لمن كان يلبسه.

إذا كان هناك من بين المسيحيين من لم يستعمله بطريقة عادية، فإن هذه الفضلة كانت تتردد على ألسنتهم، على الأقل منذ القرن الخامس عشر.^٤

إلى هنا نقف عند ما يتعلق باستعمال الكلمة، واللباس في أراضي شبه الجزيرة الأيبيرية.

نجد استعمالهما معا في المغرب إلى حدود يومنا هذا تقريبا. أقول تقريبا لأنه رغم وجودهما كلباس، ولكن اسمهما اختلف ولم يعد يستعمل كثيرا.

في أواسط القرن السادس عشر يصفه الزياتي «ليون الإفريقي» كلباس يستعمله فرسان فاس⁹.

173

سفره سیمین سفره مرداد 45، ربيع 2019

كيف ومتى اختفت كلمة البرنوس من اللهجة المغربية؟ لا ندري ذلك.

ويؤكد «دوذي» Dozy في سنة 1845م بأنه: في أواسط القرن التاسع عشر، كان البرنوس مستعملا من طرف ملك فاس ومراكش، ولكن ليس بنقطة المعروف، وإنما باسم السلهم¹⁸.

وإلى غاية سنة 1750م. وهو التاريخ الذي اختفى فيه البرنوس، حسب «دوذي» Dozy، رغم أننا وجدناه بعد هذا التاريخ.

وفي جميع الأحوال، لدينا الشكوك حول تاريخ اختفاء اللفظ في اللهجة العامية المغربية. وليس لدينا حول الاختفاء، الذي يؤكد مؤلف لاحق تأكيداً نهائياً ومطلقاً، وهو «برونو» Brunot، وذلك سنة 1923م. في دراسته عن الألبسة الذكورية بمدينة الرباط، حيث يقول بأن كلمة «البرنوس» غير معروفة في غرب المغرب¹⁹.

اختفت الكلمة، واللباس لا يزال مستعملا. وقد ذكرنا «دوذي» Dozy الكلمة التي تستعمل وهي: «السلهم» zulham.

كتب «برونو» Brunot كلمة «السلهم» zulham، مضيقاً بأنها ظهرت كاستعمال خاص بالمغرب، وبالفعل، نجد فقط في اللهجات العامية، مثل التي أوردها «ليرشوندي» Lerchundi، و«تيدجيني» Tedjini و«ميرسييه»: وهي silham. أما باقي الدول العربية، فإنها تجهل تماماً ذلك التعبير. هذا السلهم، هو موصول بالضبط بكلمات قشتالية: zulame، cerome و«زورامي» zorame، وكلها تعني المعطف، حسب إيغيلاز²⁰ Eguilaz.

نستنتج من الاستشهاد الذي ورد عند إيغيلاز Eguilaz، فيما يتعلق بصوت «ثورامي» zurame أو «سورامي» çurame، فإن استعماله يعود إلى القرن الحادي عشر الميلادي داخل إسبانيا المسيحية، على الأقل، وليس في القرن الرابع عشر الميلادي، كما نفهم من خلال ما ورد عند «بارثيا»²¹ Barcia و«دوذي»²² Dozy.



مع بداية القرن التاسع عشر، يسرد «دومينغو باديا» Domínguo Badía، بأن الكلمة ومعناها مازالا يستعملان في المغرب¹¹.

لا ندري إن كان ألكون Alarcón، عندما وصف اللباس سنة 1860م، ذكره ضمن الألبسة المستعملة في المغرب، أو اكتفى بما كان يعرفه باللغة القشتالية¹².

أما حالياً، فإن كلمة البرنوس اختفت، ولم تعد تستعمل في اللهجة العامية المغربية. وليس أنها اختفت من التعبير العربي الفصحى، فهي مازالت حاضرة حية، من لبنان¹³ إلى الجزائر¹⁴.

وإلى حدود نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، وبداية القرن العشرين، كانت الكلمة متداولة في اللهجات المستعملة في المغرب، حسب ما ذكره: الأب «ليرشوندي»¹⁵ Lerchundi و«تيدجيني»¹⁶ Tedjini و«ميرسييه»¹⁷ Mercier، وإن كانت قليلة الاستعمال، ولكنها معروفة.

لم يجد «دوذي» Dozy اللفظ مذكورا عند المؤلفين العرب في العصر الوسيط. ولكنه يعتقد أنه من أصل بربري.

سواء كانت صحيحة هذه الفرضية أم لا، فمن البدهي أن الكلمة واللباس ظهرا في شبه الجزيرة الإيبيرية لفترة قصيرة جدا، وكانتا قد تأقلمتا في إسبانيا المسيحية من جهة، التي تبنت كلمة: سورامي curame، وفي إسبانيا الإسلامية من جهة أخرى استعملت كلمة السلهام²³.

أي كانت اللفظة التي ساد استعمالها في المغرب، دخلت إليه دون أي شك مع المهاجرين الأندلسيين الذين كانوا يستعملونه إطلاقا في شبه الجزيرة الإيبيرية. كما رأينا، من كونها لباس، قد استعمل من طرف الأغنياء، وهو ما يجعلنا نفترض أن الكلمة أدخلتها الطبقات العليا والمتوسطة، من الأندلسيين الذين غادروا مملكة غرناطة بعد سقوطها.

هؤلاء الغرناطيون، الذين شكلوا نواة حضارية مغربية. ومن هناك، ربما كان هذا البلد هو الوحيد الذي استقبل إرث السلهام.

البلغة

سواء المعاجم الإسبانية والعربية القديمة عند «بيلوت» Belot، و«كازيميرسكي» (Kazimirski)، والمنهل²⁴ كلهم يؤكدون على جذر اللفظ الفارسي للكلمة يكتبها «فرايطاغ» Freytag «بابوس» Babus. و«دوذي» Dozy في معجمه... يكتبها «Babus» أو «Babug»، ومع ذلك، ففي ملحقه... عاب «فرايطاغ» Freytag عليه زيادة حرف (S) في نهاية الكلمة. ويلح هنا على أنها «بابوس» Babus، وأدرج «بابوغة»²⁵ Babuga.

وفي دراسة أخرى لـ«دوذي» Dozy، في معجمه. حيث يرد مرة أخرى لفظ Babus، و عبر هذا المستعرب الشهير عن اعتقاده، أن كلمة «بابوشا» Babucha دخلت اللغة الإسبانية عبر الفرنسية، على أساس أنه لا يجد اللفظ إلا في المعاجم الإسبانية الحديثة نسبيا، واستعملها يمكن أن يكون بعد حقبة الحكم العربي.

وبالفعل، إننا لا نجدها عند معجمي القرن الثالث عشر²⁶. ولا عند «بيدرو دي ألكالا» Pedro de Alcalá. ولا حتى في «طيسورو» «لكوياروبياس» Covarrubias. في القرن السادس عشر.

ويبدو من المؤكد إذاً، أن كلمة «بابوشا» Babucha لم تستعمل في إسبانيا خلال العصر الوسيط كله.

ولا نستغرب من أن هذا اللفظ لم يستعمل في المغرب، البويرة، التي يبدو أنها كانت تستقبل وتنشر الألفاظ واللباس القادم من الأندلس.

لنرى، في بداية الأمر، ما هو اللفظ المستعمل في المغرب، كي نعين اللباس الذي نعرفه مثل «بابوشا» Babucha. وهل كانت لهذه الكلمة علاقة بالأندلسيين.

في اللهجات المغربية، حسب «ليرشوندي» Lerchundi و«تيدجيني» Tedjini و«ميرسييه» Mercier، فإنهم يكتبونها «بلغة» Belga ويرمزون إلى قطعتين متقابلتين من البلغة، ولكن، كما هو الأمر مع «السلهام» الذي تحول إلى البرنوس، والذي لم ينتقل من المغرب إلى العالم الناطق بالعربية، وعلى عكس البلغة، فقد انتشرت كثيرا في الجزائر، حيث نجدها عند اللغويين: «كاربونيل» Carboneل و«بيرشي»²⁷ Bercher.

وأخيرا تنتقل إلى شرق الشمال الإفريقي، حيث نجد نفس الشيء، في مصر، حيث يكثر استعمالها في العامية المصرية²⁸.

إن انتشار البلغة في إفريقيا الشمالية أثبتته «كازيميرسكي» Kazimirski. وسنحاول أن نقتفي جذر الكلمة وعلاقتها بشبه الجزيرة الإيبيرية.

لقد نبهنا «ليرشوندي» Lerchundi إلى أنها لفظة إسبانو - لاتينية. وحسب «سيمونييه» Simonet. هذا المؤلف يعود بنا إلى «بارغة» - «أبارغة» - parga. قد كتب «بارغة» - «أبارغة»²⁹ - parga. وقد تحول حرف «ب» إلى p: parga وترجم مثل القرق alcorq وalpargate (البارغاطي) عند «بيدرو دي ألكالا».

ومنها جاءت البرغطة alparcata، والبرغطة alborca،
والبلغة albalga³².

إن كلمة البلغة في العامية المغربية، وبعدها، في كل بلدان إفريقيا الشمالية تنطق حسب الكلمة اللاتينية، التي كانت مستعملة من طرف المسلمين الإسبان خلال قرون في شبه الجزيرة الإيبيرية³³

يبدو أن النتيجة المنطقية، هي الاعتقاد بأن الكلمة واللباس، قد دخلا إلى دول إفريقيا الشمالية مع المنفيين

إن الانتشار الواسع لهذه الكلمة، يجعلنا نظن أنها دخلت مع أكبر موجة من المهاجرين، الذين أدخلوا هذه اللفظة، بدءاً من المغرب إلى مصر، وهذا العدد الكبير من الناس، قد يكونوا من الموريسكيين الذين هُجروا مع بداية القرن السابع عشر.

القميص

ليست هناك شكوك كثيرة حول الأصل اللاتيني لهذه الكلمة، لكن هناك شك حول تاريخ ظهورها

يؤكد «دوذي» Dozy في معجمه: بأن هذه الكلمة قديمة جداً في أوروبا قبل الوجود العربي بها، وهكذا فإن القميص «كاميسا» camisa، وردت عند أحد المؤلفين من القرن التاسع الميلادي في سان خيرونيمو

يكرر «كوباروياس» Covarrubias نفس رأي «ب. ماريانا» P Mariana أن الكلمة مأخوذة من القوط، وهو ما يدعم رأي «دوذي» Dozy، ويستشهد بقول القديس «سان إسيديرو» San Isidro في الكتاب 19، الفصل 22، in his، camisas vocamus، dormimus incamis.

إذاً، دُوت هذه الكلمة في اللغة اللاتينية في العصر الوسيط، قبل أن تتشكل اللغة القشتالية، وقبل الغزو العربي لشبه الجزيرة الإيبيرية

يلاحظ استعمال الكلمة واللباس، في أقدم معجم اللغة القشتالية سواء بالنسبة للرجال والنساء.



والغريب هو أن «كوباروياس» Covarrubias لا يجد أية علاقة بين «أباركا» abarca وبعض الكلمات أو الألبسة الموريسكية، ومع ذلك يجعل كلمة «أبارغاطي» alpargate مشتقة من اللغة العربية ما عدا القرقون، qurqun فقد أضاف إليها par- وجولاهـا إلى G على أساس أن al-par-gurad، وأدمجت لتصبح alpargate³⁰.

ينبها «إغيلاز» Eguilaz إلى أن البلغة albolga، والبرغطة alborca، و alparca البركة هي كلمات مشتقة من abarca، الباسكية، يتفق مع «دريفين» Driffin في دراسته اللغوية

ويكرر ويؤكد «دوذي» Duzy هذا الرأي في معجمه. ظاناً أن كلمة البلغة albolga هي حديثة في اللغة العربية، ويقول نجد استعمالها كثيراً عند رجالة القرن التاسع عشر، ولكن لم يتناولها مؤلفو العصر الوسيط أبداً، واعتقد بأنها من جذر إسباني وأظنها باسكية فعلاً

الغريب هو أن «دوذي» Duzy لا يجد علاقة «البرغطة» alborca مع «بروة» barua، وهذا اللفظ مشتق من «القرق» qurq الذي يعتقد بأنه عربي، ويعترف بأنه يجهل أصل الكلمة واشتقاقها اللغوي³¹.

وأوما إلى شك في أن تكون الكلمة من أصل لاتيني «كيركوس» querqus

وهكذا، فإن «كيركوس» querqus هي مشتقة من اللغات ذات الأصل اللاتيني لفظة «كوركوس» corcus، المستعملة من طرف المستعربين بالأندلس لفظة كورك qurq أعطت للقشتالية كلمة «الكوركي» alcorque،

وتجدها تترد في «أنشودة السيد»³⁴ (Mio Cid) في الأبيات الشعرية: 2721، 2738، 2744، التي تحكي عن قميص السيدة «إلييرة»، والسيدة «صول»، عاريتان وقد جردتا من قميصهما من طرف زوجيهما في غابة كورييس Corpes، وفي البيت 3636 وهو واحد من أبناء «كاريون» Carrión، مرتديا هذا اللباس عند حضوره إلى مبارزة.

بقيتا الكلمة واللباس في إسبانيا الإسلامية منذ الأيام الأولى للفتوحات العربية، سواء من خلال الجماعات المستعربة، أو من معتنقي المسيحية أنفسهم.

ويشير المستشرق الفرنسي «ليفي بروفنسال» Levi Provençal إلى استعمالها في الأراضي التابعة للأمويين بقرطبة من طرف الرجال والنساء.

ويقول إن الأشخاص في إسبانيا من كلا الجنسين كانوا يلبسون القميص مباشرة على لحمهم كلباس دخلي، المصنوع من الكتان أو القطن³⁵.

لقد أدخلت الكلمة إلى اللغة العربية الكلاسيكية، ونجدها ضمن قوامسها³⁶.

والاختلاف مع اللهجة العامية هو أن تهجيتها يشبه تقريبا الكلمة الإسبانية camisa - qamiya، بينما تكتب هكذا qamis قميص. إن المصادر المعجمية الثلاثة الخاصة باللهجة المغربية هي متشابهة جدا في ضبط صوتها. «قميجة» qamiya عند «ليرشوندي»³⁷ Lerchundi، «قميجة» qmija عند «ميرسي»³⁸ Mercier و«قميجة» qamiyya عند «تيدجيني» Tedjini.

ونفس الشيء بالنسبة لـ«قميجة» qamiyya عند «كاربونيل» Carbonel في اللهجة الجزائرية، وهذا دليل على سعة انتشارها كلفظ.

هذا الانتشار الواسع يتطابق مع ما ذكرناه سابقا، أي مع الشتات الموريسكي. وحسب اعتقادنا يبدو هذا مؤكدا مع تصريحات موريسكي الرباط، الذين أظهروا ازديادهم من البربر، لأنهم غير مهديين، يجهلون استعمال لباس القميص³⁹.

بما أن البربر لم يكن من سكان المدن الحضر، لذلك، وربما لم يستعمله أو كان يجهله كلباس، ولكن من دون شك كان مستعملا من طرف سكان الحواضر المغربية، الذين كانوا من جانب آخر، قد احتكوا وتأثروا بالموجات المتتالية من المهاجرين الأندلسيين.

الشيء الآخر الذي ساعد على تعميم اللفظة واللباس واستعماله، كان بعد وصول الموريسكيين، كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

تشكك «خوكينا الباراثين» Joaquina Albarracín كذلك في أنه ليس هناك علاقة بين القميص المغربي والإسباني في العصر الوسيط.

فالقمصان - تقول - بأطواقها المطرزة أو السبيكة، يمكن ربطها دون أي مجهود مع «قمصان مطرزة margomadas» التي منعت في القرن الثالث عشر الميلادي بإسبانيا، ويتردد ذكرها كثيرا في النصوص الأدبية⁴⁰.

ومع ذلك، فالقميص العامي والعاذي، بدون تطريز، كان لباسا عاما، بشكل واسع وحسب اعتقادنا أنه دخل مع الأندلسيين إلى أراضي المغرب العربي. أما المطرز، فقد دخل وظهر مع طبقات الصناع التقليديين المهاجرين من مملكة غرناطة، عندما سقطت في يد الملكين الكاثوليكين.

الرداء المنزلي

اللفظة هي عربية الأصل، كما توضح لنا ذلك الأكاديمية، مثل «بارثيا» Barcia و«إغليلث» Eguilez.

اللباس بسيط جدا، وبدون تعقيدات، ومن المحتمل أن يكون قد استعمل من طرف العديد من الشعوب، بدءا بفراعنة إلى الغربيين الحديثين.

ثوب طويل يصل إلى الكعبين، يكتفين، يستعمله الرجال والنساء في منازلهم ليشرعوا بالراحة، حسب تعريف الأكاديمية و«بارثيا» Barcia.

وفي قاموس «كازيميرسكي» Kazimirski عندنا لفظة bat «باط» التي تعني: قطعة من اللباس مصنوع

من الحرير أو من الصوف، دون مخيط، بحيث يستعمله الدراويش لتغطية الرأس والكتفين، ويستخدم في نفس الوقت لحاف وفرش.

وتكرر «إغليليث» Eguilez كل هذا التعريف مضيفة: وكان كذلك معطفا نسائيا.

إذاً، فإن اللباس المقصود بالباط العربي bat، ليس هو نفسه الباطا bata، ولا تتوفر في اللهجة المغربية على لفظ bat، ولا ما يشابهها.

ويترجمها «ليرشوندي» Lerchundi (بمشرية) mxarret و«تيدجيني» Tedjini لا يدرجها في قاموسه.

فما هي اللفظة وما هو اللباس الذي كان مستعملا في إسبانيا الإسلامية؟ يتحدث «ليفي بروفنسال» Levi Provenzal عنهما معا: في إسبانيا الإسلامية كان يستعمل نوع من القميص الفضفاض من الثياب الأبيض، الزهارة zihara. وفي البوادي قميص من الصوف مفتوح من الأمام، جزئيا أو بالكامل⁴¹.

وعن هذه الأخيرة لا يزودنا باسمها، ربما قد تكون الجلاب yilala أو قميص، مستشهدا «بهنري بيريس» Henry Péres⁴². الذي يدرجها كلباس مستعمل من طرف النساء، بينما الرجال يلبسون zihara (زهارة) أو القميص الخفيف.

الزهارة zihara هو لباس خارجي، والأصل هو الزهارة zihara. وكانت تعني إلقاء شيء على الكتف، ويتدلى على الظهر.

إن لفظة الزهارة غير موجودة في اللهجة المغربية، كما هو الشأن بالنسبة لللفظة جيلالة yilala. ولم تكن موجودة أو اختفت، مثل bat. من المحتمل أنها كانت قد استبدلت بلفظة جطة yata، التي يقول عنها «برونو» Brunot بأنها كانت معروفة فقط في الشمال الغربي للمغرب، ومن وصفها يمكن أنها تنتمي إلى اللباس المعروف مثل باطا bata.

الجوخة لباس طويل، فضفاض، بدون أكمام ولا عنق، ويقل بمساعلة زر على طول العنق، هو لباس داخلي. ويشير «ميرسيه» Mercier إلى أن الجوخة في

طنجة وتطوان هو اللباس العادي لليهود. وأن المسلمين نادرا ما يلبسونها⁴³.

الغريب في الأمر، هو أن لفظة الجوخة لا وجود لها في اللغة العربية الفصحى، بل وحتى في اللهجة العامية، باستثناء عند «كاربونيل» Carbonel الذي يدرجها في اللهجة الجزائرية، ويصفها بلباس من ثوب فضفاض بأكمام كبيرة.

نظن من جهة، على أن اللفظة بدأت تختفي من اللهجة، ومن جهة أخرى بأن اللباس واسمه جاء عن طريق المهاجرين الإسبان اليهود في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي.

إن ملاحظة «مارشي» Marçais، بأن مكان الجوخة هو طنجة وتطوان كلباس عادي لليهود، يدفعنا إلى التفكير في الجماعات اليهودية الغرناطية، التي عمرت مدينة تطوان. وبالفعل أن اللفظة استعملت فقط في جزء من شمال المغرب والجزائر، وهو ما يعزز اعتقادنا.

شاليكو

هذه الكلمة الإسبانية، جاءت من التركية عبر العربية، حسب الاشتقاق اللغوي الذي أورده «بارثيا» Barcia في قاموسه. وفي قاموس «إسباسا» Espasa وقاموس أكاديمية اللغة الإسبانية. بالنسبة لـ «بارثيا» Barcia، كانت بدلة مورسكية. وعند «إسباسا» Espasa ما كان يلبسه المسيحيون الأسرى بين الأتراك بشكل دائم. هكذا يفهم من خلال الكيخوطي لسرفانتيس⁴⁴. ويعتقد «دوذي» Dozy بأن ذلك «جيليكو» gileco لسرفانطي قد تحول إلى شاليكو⁴⁵ chaleco.

وفيما يتعلق باللباس، المستعمل من طرف المغاربة، الذي يتطابق مع وصف شاليكو chaleco، ليس هو الموجود اليوم، ولا يشبهه بتاتا. وعن اللفظة لا نجد لها أي أثر في المعاجم العربية الكلاسيكية، أو اللهجات العامية. لقد تعودنا أن نرى ألبسة متعددة بنفس الاسم، والعكس صحيح، فضلا كذلك عن التطور الذي عرفته

لم تدرج هذه الكلمة في المعاجم القديمة، ولا عند «كازيميرسكي» Kazimirsk، ومع ذلك، يثبتها «دوزي» Dozy في ملحقة. وهناك كلمة أخرى، ولباس آخر يستعملان في المناطق التي شهدت توسع الهجرة الأندلسية. إن أغلبية الألبسة المستعملة من طرف الجزائريين، هي كما نعرف أندلسية⁴⁵ ويمكننا أن نؤكد نفس الشيء بالنسبة للمغاربة

فكلمة بدعية bid'ya وجذرهما هو بدع bada'a تعني «إنتاج شيء جديد مبتدع، إلخ» ومن هنا نشأت بدع bid'a والتي ظهرت لأول مرة أو ما نطلق عليه الجديد.

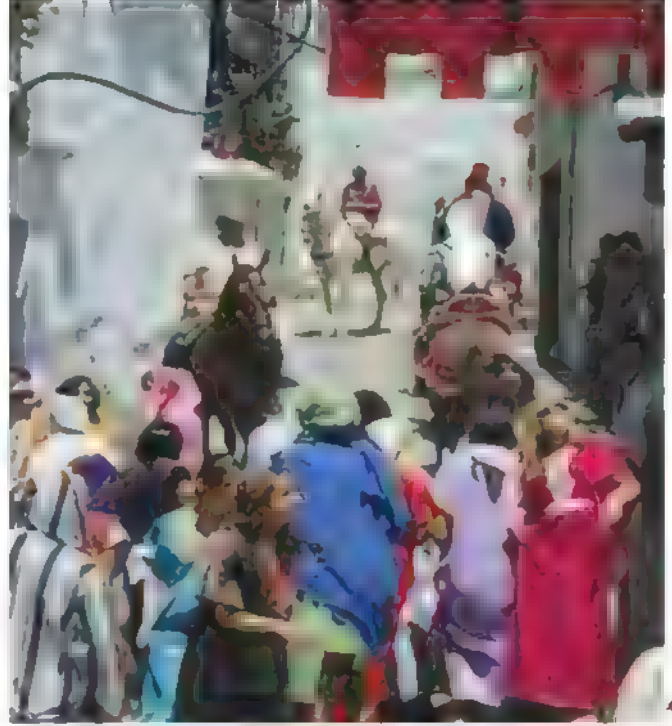
بالنسبة لسكان شمال إفريقيا، فإن هذا اللباس، كان يعني لديهم فعلا الجديد. فهل جاءت من هناك لفظة بدعية bid'a المجهولة في العربية الفصحى؟

نفس الشك يندب «ميرسييه»⁴⁹ Mercier وإن كان قد حدد تاريخ دخول اللفظة، مع نهاية القرن الثامن عشر الميلادي ونحن نظن عكس ذلك، وأن اللفظة دخلت مع الموجات الأخيرة للمهاجرين الأندلسيين، مع بداية القرن السابع عشر الميلادي، وإن كانت اللفظة تأخرت نوعا ما في التأقلم مع اللهجة المنطوق بها

ومن المحتمل أن لا يكون «شاليكو» chaleco ابتكارا أندلسيا، ولكن من المؤكد، استعماله من طرف الموريسكيين الإسبان إلى غاية الحقب الأخيرة من نفيعهم وبعد ذلك

على شكل خلاصة

بفحصنا لبعض الألفاظ والألبسة المستعملة حاليا في المغرب، ثبت لنا بدون شك أصلها الإيبيري. إذا اعتبرنا التطور العجيب، الذي وصلت إليه الحياة الحضرية في الأندلس، فقد كانت حضارة مشرقة، مهذبة، رقيقة في العديد من المجالات، ومن جهة أخرى - كما كتب



مهرجانا "عيد المنفى" Fiesta del Monfi حيث يتم استحضار الماضي الأندلسي والمورسكي في بلدة الكوثر - إسبانيا

الألبسة نفسها. إنها مسألة معقدة بما فيه الكفاية، ومن الصعوبة بمكان إعطاء فكرة واضحة عن ذلك لأن تطور لباس واحد، ومع غياب الوثائق، لا يسمح لنا بأنجاز غير جذول تقريبي، كما يقول «جورج مارشي» George Marçais، الذي درس اللباس الجزائري، وهو ما يمكن أن ينطبق على أي نوع آخر مما نهتم به⁴⁶.

وبالنسبة لشاليكو chaleco، نلاحظ بأن وصف هذا اللباس هو مطابق تقريبا لما هو عند «البارالين»⁴⁷ Albarracin و«برنو» Brunot، وهو ما يطابق اسم البدعية vida'ya. هذه المؤلفات الأخيرة، البارالين Albarracin، تؤكد بأن اللفظة شائعة في كل شمال إفريقيا.

وفعلا، فقد أدرجها كل من: «ليرشوندي» Lerchundi و«تيدجيني» Tedjini، و«ميرسييه» Mercier، ويؤكدون على استعمالها في المغرب، بين «كاربونيل» Carbonel بأن استعمالها يقتصر على الجزائر فقط.

البادية، حيث لم يرحب بهم بصفة عامة، بل في الأنوية الحضرية المليئة بالسكان، بل أحيانا هم أنفسهم شيدوا مدنا جديدة، كما حدث في شمال المغرب مثل شفشاون وإعادة بناء مدينة تطوان.

كان لهم في بعض المناسبات وزن حاسم في المسيرة السياسية للبلد. وأما بالنسبة للبصمات والآثار الفنية، ليس هناك مجال للشك: يكفي التذكير هنا بمثال واحد: التجول في مدينة فاس المرينية. فإنه ليس من المنطقي نفي وقع التأثير السوسيولوجي، الذي يعني اللغة والأزياء.

إن ما قدمناه هو فقط، نموذج للعديد مما يبقى دون إنجاز في هذا الجانب، وجوانب أخرى من الاستغرافية المغربية، التي لها روابط حميمة مع الاستغرافية الإسبانية.

ابن خلدون - أن البدو لم يعرفوا الألبسة المخيطة أو المضبوطة، وأن لباس الطبقات الضعيفة، وبصفة عامة، فإن ساكنة البوادي كانت تتميز ببساطتها الكبيرة⁸⁰. وأخيرا، فإن غالبية الساكنة الحضرية المغربية، كانت تتشكل من المنفيين الأندلسيين، وليس غريبا أن يكون تأثيرهم واضحا على الأقل. كان هناك سيل جارف مستمر من المهاجرين الأندلسيين إلى شمال إفريقيا؛ أحيانا كانت أفواج كبيرة، مثلما حدث بعد أن استرد الملك فيرناندو الثالث إشبيلية، وبعد سقوط غرناطة، أو طرد المورسكيين سنة 1609م وما بعدها.

وفي بعض الحالات الأخرى، لم تكن أعدادهم كثيرة، ولكن مرور وانتقال الجماعات والأفراد المنعزلين كان بشكل مستمر. كل هؤلاء الإسبان - المسلمون والإسبان - اليهود، حددوا إقامتهم بصفة نهائية، ليس في القرى، ولا في

الهوامش

* عن نشرة الجمعية الإسبانية للمستشرقين عام 1979 XIV.

- la, según la impresión de 1611. Ed. Preparada por Martín de Riquer, Barcelona, 1943.
- 8 MARTÍN ALONSO: Enciclopedia del idioma, Madrid, 1958.
- 9-JEAN LEON L'AFRICAIN: ^Description de l'Afrique, Paris 1956. Tomo I Pág. 207-8.
- 10-Sources inédites de l'histoire du Maroc. Pays Bas. Tom. VI. Pág. 607.
- 11 Viajes de Alí Bey El Abassi, Paris, 1836. Pp. 22 y 173.
- 12-P. A. DE ALARCÓN: Obras Completas. P. 1054. Madrid, 1943.
- 13- JEAN BAPTISTE BELOT: Dictionnaire français-arabe. 3^{ème} édit. Beyrouth, 1970.
- 14 JULES CARBONEL., Dictionnaire français-arabe. Alger sa.
- 15- FR. JOSÉ LERCHUNDI: Vocabulario español árabe del dialecto de Marruecos, Tánger, 1932.
- 16- B. TEDJINI: Dictionnaire français-Marocain, y También el Dictionnaire Marocain-Français, Paris, 1948-1949.
- 17- HENRI MERCIER: Dictionnaire

- 1- Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa Calpe S. A. Diccionario de la Real Academia Española. ROQUE BARCIA, Primer Diccionario General Etimológico de la lengua española. Barcelona, 1880.
- 2 A. DE BESTAIN ZAKIMIRSKI: Dictionnaire arabe-français. Paris. 1960.
- 3-GEORGE WLMELMI FREYTAG: Léxico arabico-Latinum. Halis Soxonum. MDC CCXXX.
- 4- HENRI PERES: La poésie andalouse en arabe classique au XI siècle, Paris, 1953. Pag. 319.
- 5- LEVI PROVENÇAL: Historia de España de M. Pidal, Tomo V. Pág. 277.
- 6- PEDRO DE ALCALCÁ: Vocabulista árabe en letra castellana, Granada, 1505.
- 7 SEBASTIAN DE COVARRUBIAS HOROZCO: Tesoro de la lengua castellana o español-

والمؤتمرات الدولية، انطلاقاً من ميثاق الأمم المتحدة واتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة (1979)، مروراً ببرنامج عمل فيينا (1993) والمؤتمر الدولي الرابع المنعقد في بيكين (1995)، وغيرها من المعاهدات والمؤتمرات التي شكلت، ولا زالت تشكل، مرجعاً للحكومات والمنظمات الدولية وغير الحكومية، من أجل النهوض بأوضاع المرأة وإزالة مختلف العقبات التي تعترض مسألة تحقيق المساواة بين الجنسين.

لكن، بالرغم من كل ما تحقق من إنجازات في قضية المساواة بين الجنسين، لازال التمييز ضد المرأة وعدم المساواة، متأصلاً في مجموعة من المجالات والبنى الاجتماعية، أهمها، ذلك الموروث الشعبي والثقافي -السلي- الذي يكرس المركزية الذكورية ويرسخ تبعية المرأة للرجل ويحصر دورها في إطار محدود، ومتأصلاً كذلك في إطار البحث الأكاديمي، حيث لازالت مقارنة النوع الاجتماعي حديثة العهد من حيث الاستعمال الأكاديمي في مجموعة من البلدان من ضمنها المغرب، ومتأصلاً أيضاً في الإطار القانوني، حيث تغيب التشريعات المناسبة والفعالة للقضاء على العنف والتمييز ضد النساء. وهذا ما يفسر تزايد مطالب الحركة النسائية في المغرب خاصة فيما يتعلق بحماية النساء من العنف ومختلف أشكال التمييز وتنظيم مسيرات احتجاجية لإيصال صوت المرأة المغربية الرافض للذل والمطالب بتفعيل وأجراً مقتضيات الفصل 19 من الدستور خاصة ما يتعلق بتفعيل المناصفة والمساواة بين النساء والرجال.

في ظل هذه الظروف، تظهر أهمية المشاركة بهذا المقال، الذي حاولنا من خلاله تقديم فهم صحيح حول واقع المساواة بين الجنسين في إطار العمل داخل تنظيمات الحرف التقليدية بمدينة فاس، والاعتماد على مقارنة النوع الاجتماعي لرصد مختلف العقبات التي تقف في وجه تمكين النساء الحرفيات وتحول دون إبراز قدراتهن -المعطلة- ودورهن في تنمية قطاع الصناعة التقليدية بالمغرب وتحقيق استقلاليتهن، بالإضافة إلى دراسة إشكالية التوزيع الجنسي للعمل الحرفي الذي يبرز بشكل كبير مع مختلف التحولات التي شهدتها عالم الحرف التقليدية بمدينة فاس.

كما حاولنا من خلال التحقيق الميداني تحليل ودراسة، ليس فقط سلطة الرجل داخل التنظيم الحرفي التي تبعد المرأة عن كل التزام في العلاقات داخل الجماعة الحرفية ولا تترك لها مجالاً للإبداع، بل أيضاً سلطة المرأة المستعادة من خلال ولوجها واختراقها لبعض المهن الحرفية التي يهيمن عليها الرجل، حيث استطاعت مجموعة من الحرفيات إبراز وجودهن وقدرتهن على العمل بكفاءة، واستطعن أيضاً احتواء الثقافة الذكورية والتمييز الاجتماعي والمهني الذي يمارس في حقهن. ورفض النمطية والتقليد والدفاع عن حق المرأة الحرفية في العمل جنباً إلى جنب مع الرجل في إطار ينبي على العدل والإنصاف والمساواة لكلا الجنسين.

إشكالية الدراسة

وأهميتها التطبيقية

يؤكد الطرح الإشكالي الذي يؤطر هذا البحث، على ضرورة دراسة التنظيم الحرفي التقليدي ليس فقط كفضاء للإنتاج والعمل كما نجد في مجموعة من البحوث والدراسات، بل كوسط اجتماعي وكواقع تنظيمي له خصوصياته ومحدداته النوعية التي ظهرت بفعل التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية داخل المجتمع بشكل عام، وبفعل مختلف التحولات السوسيو-مجالية وكذا ديناميكيات العولمة التي أحدثت، بشكل خاص، مجموعة من التغيرات البنيوية داخل فضاء الحرف، تمثلت أساساً في ولوج النساء إلى بعض الحرف التي كانت حكراً على الرجال فقط كحرفة النحاس والخزف.

على هذا الأساس، ركزت إشكالية هذا البحث على دراسة الفصل المهني بين الرجال والنساء داخل الحرفة، ودراسة التوزيع الجنسي للعمل الحرفي الذي يبرز بشكل كبير مع مختلف التحولات التي شهدتها عالم الحرف التقليدية بمدينة فاس، وذلك باعتمادنا على مقارنة النوع الاجتماعي التي هي نسبياً حديثة العهد من حيث الاستعمال الأكاديمي والبحثي في المغرب خصوصاً فيما يتعلق بموضوع البحث المقترح.

الإطار المفاهيمي للدراسة

تعتبر عملية تحديد المصطلحات والمفاهيم من أهم الخطوات التي تبرز مضمون الدراسة وبنائها الفكري والمنهجي، حيث كان لابد من تحديد أهم المفاهيم والمصطلحات التي ينبني عليها موضوعنا، وتحديد أهداف تحديد إجرائيا دقيقا حتى يتسنى فهم مختلف أهداف وأبعاد هذا المقال.

تماشيا مع الطرح الإشكالي السابق، كان لابد من الوقوف عند مفهومين رئيسيين داخل هذا البحث، وهما كالآتي:

✱ مفهوم النوع الاجتماعي: إن ضعف الوعي المجتمعي بهذا المفهوم، يؤكد على أننا لازلنا نحتاج إلى مجموعة من الدراسات والأبحاث لإبراز خصوصياته وأهميته في فهم مجموعة من القضايا ودراسة مختلف العلاقات الاجتماعية والاختلافات بين الجنسين. لذلك، اعتمدنا هذا المفهوم داخل بحثنا كأداة تحليلية، لفهم أدوار ومكانيات وحقوق وواجبات كل من الحرفيات والحرفيين، وأيضا لكشف واقع المساواة بينهما داخل تنظيمات الحرف التقليدية، ومدى إدماج النوع في الأوراش والمخططات والمشاريع الخاصة بمجال الحرف التقليدية:

✱ مفهوم العمل الحرفي: تحديد هذا المفهوم داخل البحث ساهم في بناء تصور واضح وموضوعي حول قيمة العمل بشكل عام، والوقوف عند مختلف التصورات التي انقسمت بين من اعتبره أصل يؤس الإنسان وبين من اعتبره خاصية اجتماعية وشرط أولي للوجود الإنساني. وهذا ما مكننا من الوصول إلى تعريف إجرائي للعمل الحرفي الذي لاحظنا أنه يعتمد بشكل رئيسي على الأعراف والتقاليد المتوارثة التي شكلت داخل هذا البحث أكثر التحديات عند النساء اللواتي يسعين لإثبات عدم صحة مجموعة من المعتقدات والتصورات النمطية ضدهن، وممارسة عملهن الحرفي بالرغم من كل الأفكار المسبقة المتحيزة ضد النساء حول عجزهن عن ممارسة هذا العمل.

والتي مكنتنا من الإحاطة بعالم العلاقات الاجتماعية بين الرجال والنساء كمحدد وعامل فاعل في التنظيم الحرفي، ومن فهم واقع المساواة بين الجنسين ومختلف العقبات التي تواجه النساء العاملات في حرف توصف بالذكورية، والمتمثلة أساسا في الممارسات التمييزية التي تمارس في حقهن وأيضا في نظرة المجتمع البطريركية / الأبوية (Patriarcat).

في ذات السياق، حاولنا طرح مجموعة من التساؤلات الدقيقة، التي تترجم إشكالية البحث وتعكس توجهاته الفكرية والمعرفية، وهي كالآتي:

✱ ماهي الأسباب والدوافع التي تدفع النساء إلى العمل في المهن الحرفية التقليدية التي يسيطر عليها الرجال؟

✱ ماهي المعوقات التي تواجه النساء الحرفيات أثناء عملهن في حرف تصنف تقليديا بأنها من اختصاص الرجال؟

✱ ماهي تصورات الحرفيات حول عملهن تحت تأثير مهام العمل الذكوري؟

✱ هل تتعرض النساء العاملات داخل هذه الحرف إلى التمييز وإلى تقسيم غير عادل للأدوار؟

كل هذه التساؤلات، نطمح إلى الإجابة عليها من خلال دراستنا الميدانية التي حاولنا على أساسها توخي الموضوعية والابتعاد عن كل أتماط التفكير الجاهزة والأحكام المتسرعة والقيمية، بهدف إبراز تحدي بعض النساء الحرفيات في تكوين اتجاهات وأنماط مهنية جديدة تتجاوز الفهم التقليدي للأدوار الجنسية الذي دائما ما يقيد اختياراتهن الوظيفية، وإعادة النظر في الثقافة الذكورية التي تتحكم في العمل الحرفي التقليدي، من أجل تشخيص دقيق وموضوعي لواقع المساواة بين الجنسين داخل تنظيمات الحرف التقليدية، وكشف تحديات المرأة الحرفية ومختلف العقبات التي تواجهها داخل هذه التنظيمات وسبل تجاوزها، مع إبراز مستقبل الحرفيات وأهمية إشراكهن في البرامج والمشاريع الخاصة بقطاع الصناعة التقليدية وقدرتهن على المساهمة في تنمية هذا القطاع.

مفهوم النوع الاجتماعي

يُحيل مفهوم النوع الاجتماعي إلى ذلك «التصنيف الاجتماعي وترتيبه للمذكر والمؤنث»¹، باعتباره معطى ثقافيا الغرض منه تجاوز مختلف التصورات والتمثيلات النمطية التقليدية حول الجنسين، وتجاوز الاختلافات البيولوجية التي حددتها الطبيعة.

وقد جاء تعريف صندوق الأمم المتحدة الإنمائي للمرأة (UNIFEM) للنوع الاجتماعي (الجندر) كما يلي: «يشير هذا المصطلح إلى الأدوات والمسؤوليات التي يحددها المجتمع للمرأة والرجل. ويعني (الجندر)، الصورة التي ينظر لها المجتمع إنا كنساء ورجال، والأسلوب الذي يتوقعه في تفكيرنا/تصرفاتنا ويرجع ذلك إلى أسلوب تنظيم المجتمع. وليس إلى الاختلافات البيولوجية (الجنسية) بين الرجل والمرأة»².

انطلاقاً من هذا التعريف، يتبين أن النوع لا يتحدد بالجنس وإنما بثقافة المجتمع. بحيث تبني هوية كل من الرجل والمرأة انطلاقاً مما يتعارف عليه المجتمع من عادات وتقاليد وأعراف وتمثيلات تختلف من مجتمع لآخر ومن ثقافة لأخرى. حيث أكدت في هذا السياق مجموعة من الدراسات الأنثروبولوجية³، على أن علاقات النوع الاجتماعي وهويته ومختلف القوالب النمطية التقليدية لخصائص وسمات الأنوثة والذكورة، ليست كونية أو قطرية، بل هي بالأساس نتاج للتنشئة الاجتماعية والتكيف الثقافي مع أعراف وعادات المجتمع⁴.

من هذا المنطلق، أكد مجموعة من الأكاديميين والأكاديميات والمفكرات النسويات، على ضرورة استخدام مفهوم النوع الاجتماعي كأداة تحليلية وتطبيقية مهمة في فهم مختلف القضايا، خاصة تلك المتعلقة بقضية المساواة بين الجنسين، وإعادة النظر في مجموعة من المفاهيم المتوارثة والتصورات التقليدية وتأثيراتها على طبيعة العلاقات الاجتماعية وتقسيم الأدوار بين الرجال والنساء داخل المجتمع، وذلك من أجل تحرير عقول الأفراد من مختلف القوالب النمطية السلبية وإعادة تحريرها عن طريق

صياغة سياسات جديدة، تأخذ بعين الاعتبار أهمية تعزيز مبادئ وقيم المساواة النوعية داخل المجتمع ككل، وتساهم في تكوين مفاهيم جديدة ومتوازنة حول الأدوار الاجتماعية للمرأة والرجل.

على هذا الأساس، تزايد الاهتمام في الفترة الأخيرة بدور النساء الحرفيات في الحفاظ على تراث وخصوصيات الصناعة التقليدية. وأصبح الاهتمام بدورهن وإشراكهن في مختلف المشاريع والسياسات العمومية مطلباً ضرورياً يقضي بإدراج بعد النوع الاجتماعي في إطار الإصلاح الشامل لميزانية الصناعة التقليدية، على اعتبار أن غياب الاهتمام الخاص بمسائل النوع الاجتماعي بإمكانه أن يرسخ حالات اللامساواة بين النساء والرجال، وأن يساهم أيضاً في تعميق حالات التفاوت على صعيد النوع الاجتماعي.

في ذات المنحى، قامت وزارة الصناعة التقليدية والاقتصاد الاجتماعي والتضامني بالمغرب، بإعداد برامج ومشاريع تهدف إلى تحقيق المساواة والإنصاف بين الحرفيين والحرفيات (إنشاء تعاونيات نسوية في قطاع الحرف التقليدية / التكوين لفائدة النساء / خلق دار الصناعة من أجل تثمين حضور المرأة في قطاع الصناعة التقليدية ومنحها فضاء ملائماً للإنتاج والعرض والتسويق والتكوين...)، بالإضافة إلى تخصيصها ميزانية للنوع الاجتماعي قصد تكريس ثقافة جديدة للإنفاق العمومي المرتكز على المساواة بين الجنسين، وعلى منطق النتائج والنجاعة والمسائلة.

لكن، وبالرغم من كل الجهود المبذولة، تبقى مجموعة من التساؤلات مطروحة حول مدى إدماج النوع الاجتماعي كمقاربة أساسية للنهوض بأوضاع الحرفيات داخل قطاع الصناعة التقليدية، أهمها:

• ما مدى استفادة النساء الحرفيات من مختلف البرامج والأوراش والسياسات الحكومية داخل قطاع الصناعة التقليدية؟

• ماهي المكانة الحقيقية للمرأة الحرفية داخل أوراش الإصلاح والتحديث؟ وما هي درجة حضورها، ليس على مستوى التخطيط والبرمجة فقط، بل

كذلك على مستوى التطبيق وتنفيذ السياسات العمومية ؟

❖ وأخيرا، كيف هو واقع المساواة بين الحرفيات والحرفيين ؟ وإلى أي حد تم بلوغ درجات الإنصاف والمساواة بين الجنسين داخل تنظيمات الحرف التقليدية ؟

مفهوم العمل الحرفي

يعتبر مفهوم العمل الحرفي من المفاهيم التي لقيت اهتماما عميقا وعريقا داخل الفلسفات الاجتماعية القديمة، وعرفت جدا لحداد بين مختلف الحقول المعرفية والمرجعيات النظرية والفكرية. فهناك من اعتبر العمل الحرفي آلية من آليات تحقيق ماهية الإنسان وتأسيس النظام الاجتماعي، في حين اعتبره آخرون فاعلية محتقرة من نصيب العبيد. كما انقسمت التصورات حول العمل الحرفي للمرأة، بين مؤيد يؤكد حقها وحريتها في اختيار ميولاتها المهنية ويرفض تقسيم المهن إلى رجالية وأخرى نسائية، ومعارض يرى في امتنان المرأة لحرف كانت حكرا على الرجال، خرقا للتقاليد والأعراف المتوارثة، والتي تؤكد ذلك التفكير التقليدي الذي يربط عمل المرأة بالبيت ورعاية الأسرة والأطفال.

لأجل ذلك، حاولنا البحث أولا في ماهية العمل، باعتباره مطلباً فكرياً متشعباً، ومجالاً لاختلاف الاجتهادات في تعريفه، لنخلص في الأخير إلى تعريف إجرائي للعمل الحرفي، مع إبراز أهم خصوصياته وتصورات الحرفيات والحرفيين حول عمل المرأة في مهن حرفية يهيمن عليها الرجل.

مفهوم العمل، من الناحية اللغوية، من «عمل - عملا والجمع أعمال، يقصد به المهنة والفعل، والعامل من يعمل في مهنة أو صناعة»⁸. أما في الاصطلاح، العمل هو «شرط أولي للوجود الإنساني، وفضله خلق الإنسان نفسه وحقق وجوده»⁹.

في ذات المنحى، أعطى «ابن خلدون» لمقولة العمل أهمية خاصة في المجال الاقتصادي والاجتماعي،

حيث أكد في مقدمته على ضرورة العمل، باعتباره ظاهرة اجتماعية لازمة للعمران البشري، واستنادا إلى أن «الإنسان لا بد له من القوت الذي لا يحصل إلا بالتعاون الجمعي»⁷.

هذه النظرة الإيجابية حول ماهية العمل، لم تكن موجودة في العهود القديمة، خاصة عند الإغريق والرومان، إذ كان ينظر للعمل بوصفه استعبادا للإنسان وأصل بؤسه، وعقاب كذلك من الآلهة مساط على الجنس البشري.

إلا أنه مع قيام الثورة الصناعية والعلمية والتقنية، وما أحدثته من تحولات عميقة عاشتها المجتمعات في العصر الحديث، تم تجاوز تلك الصورة التحقيرية للعمل اليدوي وذلك التقدير السلبي الذي طبع ماهيته. فقد اعتبر «هيجل» Hegel، العمل، نشاطا اجتماعيا ينجزه الناس بعضهم لصالح بعض من أجل التلبية المتبادلة لحاجياتهم، ولحمة حقيقية للعلاقات الاجتماعية واستمرارها. بمعنى، أن أهمية العمل تأتي من خاصيته الجمعية، فالفرد لا يعمل وحده بل هو في علاقة دائمة مع الآخرين⁸.

على هذا الأساس، فإن العمل الحرفي، كشكل من أشكال العمل، لا يحقق مهمته على نحو أفضل إلا في حياة جمعية يسودها التضامن والتعاون بين الحرفيات والحرفيين، ولعل من أهم خصوصياته أنه يعتمد في تنظيم سير العمليات الإنتاجية على الأعراف والتقاليد المتوارثة وليس على التعليمات والقوانين الرسمية القابلة للتغيير، وهو ما عبر عنه «روجي لوطورنو» Roger le Tourneau بقوله: «يرتكز العمل الحرفي على عرف غير مكتوب، ولعله عرف أشد قوة من الأنظمة القانونية، إذ كان يعرفه الجميع ويقبله بدون نقاش»⁹.

فالعمل الحرفي، بهذا المعنى، اكتسب قوانينه وأعرافه ومختلف القيم الموجهة للسلوكيات الحرفية، من الثقافة الحرفية الضاربة في عمق التاريخ، وهي ثقافة تستمد شرعيتها من الثقافة الذكورية (كما أبان تحليل بعض المقابلات الميدانية)، حيث أكد مجموعة من الحرفيين على أن الخاصية الجمعية



في إطار الواقع الحقيقي الذي تعيشه النساء الحرفيات داخل التنظيمات الحرفية .

في حين فادنا التحليل السوسيولوجي، في تحليل واعتماد بعض الوثائق والاحصاءات الرسمية، بالإضافة إلى الوقوف، بالدراسة والتحليل، عند مختلف التحولات السانكرونية الحالية التي شهدتها قطاع الحرف التقليدية، بقصد فهم انعكاساتها على واقع المساواة بين النساء الحرفيات والحرفيين داخل هذا القطاع .

تقنيات وأدوات الدراسة الميدانية

(1) دراسة الحالة:

اعتماد هذه التقنية في هذه الدراسة مكفنا من فهم الظاهرة المدروسة والوصول إلى مجموعة من المعطيات الدقيقة، حيث اعتمدنا على دراسة بعض الحالات الحرفية على أفراد ذكورا وإناثا، مما مكفنا من الوقوف عند مختلف الخبرات الداخلية للحرفيين والحرفيات وطريقة سلوكهم وتنشئتهم الاجتماعية، وباقي خبراتهم السابقة وحتى تاريخهم التربوي والتعليمي والصحي والأسري المحيط بهم .

للعمل الحرفي هي أمر ضروري لنجاعة هذا العمل لكن من دون إشراك للنساء، لأن عملهن، في اعتقاد بعض الحرفيين، مرتبط بالبيت وتربية الأبناء، وهذا ما يفسر التحديات التي تواجهها النساء داخل تنظيمات الحرف التقليدية من أجل تجاوز هذه التصورات النمطية، وإيجاد مكان لهن في بعض الحرف التي توصف بأنها ذكورية .

الإطار المنهجي للدراسة

اعتمدنا داخل هذا البحث على المقاربة السوسيو-أنثروبولوجية المستحضرة للبعد التحليلي لسوسيولوجيا النوع الاجتماعي. من أهم مميزات هذه المقاربة أنها تؤلف بين اتجاهين مهمين هما: السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا .

لقد مكفنا التحليل الأنثروبولوجي، من الاعتماد على ذاكرة كبار السن من الحرفيين والحرفيات من خلال المقابلات الميدانية بالإضافة إلى دراسة بعض الحالات وتسجيل تاريخهم المهني داخل الحرف للحصول على المادة الإثنوغرافية والمعطيات الدقيقة التي ساعدتنا في التحليل، ومقاربة الموضوع



بالمرأة لمزاولة أي مهنة، لإعالة أسرته في ضل ارتفاع مستوى العيش وغلاء الأسعار. وهذا ما أكدته الحرفية بقطاع الخزف «السعدية م.» بقولها: «غلاء المعيشة وانقطاع زوجي عن العمل، دفعني إلى البحث عن عمل داخل قطاع الحرف التقليدية. ولم أبا لي إن كانت هذه المهنة تقتصر على الرجال أو النساء، لأن هدي في الوحيد هو الحصول على مهنة وراتب مالي لإعالة أسرتي التي كانت مهددة بالفقر والتشرد»¹².

من بين الأسباب الأخرى التي ساهمت في ولوج النساء لتلك الحرف المسيطر عليها من طرف الرجال، تلك التحولات السوسيو-اقتصادية التي أدت إلى عصنة العمل الحرفي بشكل كبير، بحيث بدأ استخدام وسائل وأدوات إنتاج عصرية وتقنيات جديدة من آلات ومواد كيميائية، وتم التخلي داخل مجموعة من الحرف عن أدوات الإنتاج التقليدية التي كانت تتطلب مجهودا عضليا كبيرا. وبذلك أصبح سهلا التعامل مع هذه التقنيات واستخدامها في التصنيع سواء من قبل الرجل أو المرأة؛ وهذا ما عبرت عنه «فاطمة ي.» بقولها: «التكنولوجيا واستعمال الحاسوب في إعداد نماذج للرسومات وتصاميم للنقش الخاصة بمنجاتنا

العطاء، وأني لست أقل شأنًا من الرجل. لذلك، قررت الخروج للعمل أنا ومجموعة من الصديقات، واقتحام عالم الصناعة التقليدية في حرف متعددة كالنحاس والخزف بالرغم من كونها حرف مقتصرة على الرجال»¹¹.

انطلاقًا من هذه الشهادة وغيرها من الشهادات الأخرى، تبين لنا رغبة مجموعة من النساء في تحدي الأيديولوجيات التمييزية التي تؤثر سلبًا على مسارهن واختيارهن المهني، وفي مواجهة المجتمع الذكوري وإثبات ذاتهن مهنيًا واجتماعيًا، ومنافسة الرجل في مختلف الحرف المصنفة ذكوريًا.

لكن، بالرغم من وجود هذا الوعي بضرورة تحدي التصورات والتمثيلات الذكورية لدى بعض الحرفيات، فهو يبقى بنسب قليلة جدًا ولم تتحدث عنه أغلبية المستجوبات في حديثنا معهن، حيث أبان تحليل المعطيات الميدانية أن معظم النساء الحرفيات لم يشرن إلى مسألة تحدي الرجل في الحرف التي يهيمن عليها، أو تحدي التصورات الدونية حول المرأة (كما أشارت السيدة «لطيفة ك.» من قبل)، بل أشرن فقط إلى أن الوضع الاقتصادي والاجتماعي هو الدافع الأساسي



رغبتهن في التميز والإخلاص في العمل بدون مطالب كثيرة خاصة المالية منها، شجعتني على أن أتنازل عن موقعي الراقص لتوظيف النساء بسبب عجزهن عن تنمية هذه الحرفة»¹⁴.

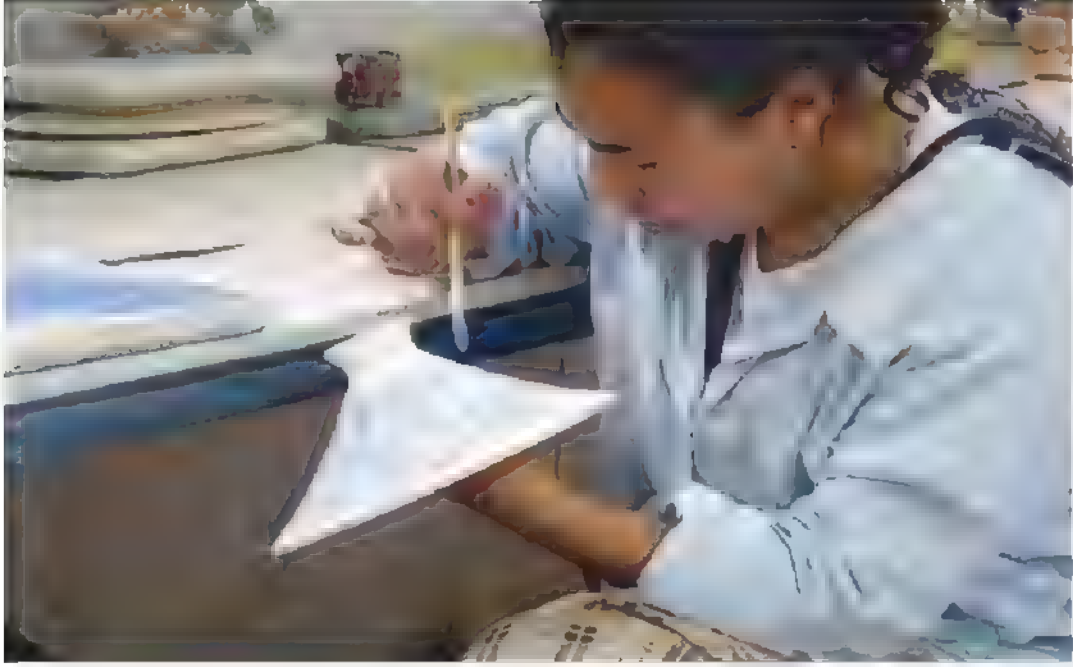
بناء على ما سبق وعلى باقي المعطيات الميدانية، يتبين أن من أهم الدوافع التي ساهمت في اقتحام المرأة مهنا حرفية تعرف احتكارا للرجال، الدافع الاقتصادي والاجتماعي، نتيجة لنمط العيش الذي عرف تحولا سريعا بالإضافة إلى غلاء المعيشة والأسعار، كما أن مختلف التحولات الاجتماعية التي حدثت داخل المجتمع المغربي وعوامل الفقر والهجرة من القرية إلى المدينة، وارتفاع نسبة المطلقات والعازبات الباحثات عن مصدر للرزق والعيش الكريم، بالإضافة إلى مختلف التحولات السوسيو - اقتصادية وديناميكيات العولمة التي شهدتها فضاء الحرف التقليدية، كل هذه الأسباب وغيرها، ساهمت بدرجات متفاوتة في الرفع من وتيرة مشاركة المرأة في العمل الحرفي، وتغيير نمط حياتها اليومي واقتحامها حرفا توصف بالمنطق التقليدي بأنها ذكورية.

على هذا الأساس، إذا اعتبرنا أن امتحان بعض

الحرفية، أتاح لي فرصة العمل داخل حرفة النحاس التي لم تشهد عبر تاريخها مشاركة للمرأة، على اعتبار أن النقش والرسم على الأواني النحاسية كانا في السابق مرتبطين بمجهود عضلي قوي لا تقوى عليه المرأة»¹⁵.

وبفعل هذه التحولات السوسيو - اقتصادية وديناميكيات العولمة، غزت الحرف التقليدية بعض المفاهيم الرأسمالية كالحرية في الإنتاج، ومبادئ أخرى مثل الحصول على الربح بأيسر السبل وفي أقل وقت وجهد، وباعتماد تقنيات وآلات حديثة لا تتطلب ذلك الجهد العضلي الكبير، مما جعل بعض أرباب العمل الحرفي يفضلون في بعض الأحيان عمل المرأة عوض الرجل، وذلك بسبب مطالبهن القليلة مقابل كثرة مهامهن وإخلاصهن في العمل.

يقول السيد «محمد د» في هذا السياق: «إن المنافسة الشديدة التي يعرفها قطاع الصناعة التقليدية بالإضافة إلى قلة الموارد المالية، دفعتني في حرفة النحاس إلى توظيف بعض النساء اللواتي يقمن بأدوارهن على أحسن وجه والمتمثلة في نقش المنتجات الحرفية وتلميعها وتنظيفها وإبتكار بعض الأشكال والرسومات التي تلقى استحسانا لدى الزبائن، كما أن



وقد تبين من خلال المقابلات الميدانية، أن أكثر التحديات التي واجهتها النساء الحرفيات بمدينة فاس، تتمثل أساساً في العقبات الاجتماعية والثقافية. من بين هذه العقبات كما أكدت الحرفية «الباتول.ت»¹⁵، تلك المعاكسات والتعليقات من قبل الحرفيين الذين يرون أن عمل النساء الحرفي، غير ملائم للمرأة ويعتبر تحدياً للعادات والمعتقدات المتوارثة من جيل إلى جيل.

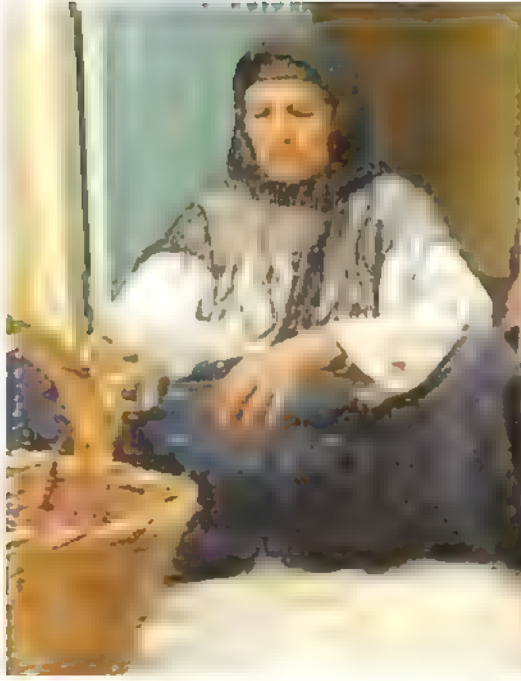
في ذات السياق، يقول «نور الدين.ب»: «المرأة كائن ضعيف وعاطفي لا يتحمل ظروف العمل الحرفي القاسية، كما أن المرأة باقتحامها لهذه الحرف، تغلق باب العمل والرزق أمام مجموعة من الرجال باعتبارهم أولى بهذه المهنة لمسؤولياتهم الاقتصادية تجاه أسرهم ونسائهم وأولادهم»¹⁶.

من المؤكد إذن أن هذه الشهادة وغيرها، تكرر تلك المعتقدات المنسوجة حول عمل المرأة في إطار المنظومة الأبوية وعقلية الهيمنة الذكورية، وهو ما يشكل بالنسبة للحرفيات المستجويات، أكبر التحديات والعقبات التي تعيق مسارهن المهني داخل الحرفة. إن هذه المعتقدات والعادات والتقاليد الداعمة للتمييز على أساس النوع، والتي تعلي من قيمة الرجل

النساء لحرف يهيمن عليها الرجال معطى ذي طبيعة اقتصادية من جهة، ومن جهة أخرى ذي طبيعة سوسيو- أنثروبولوجية مرتبطة بتطور تقسيم العمل والأدوار الاجتماعية بين الجنسين، ومرتبطة كذلك بوعي المرأة بذاتها وقدرتها - المعطلة - على منافسة الرجل في مجموعة من المجالات؛ بناء على هذه الاعتبارات، هل يمكن القول أن نظرة المجتمع والرجل وحتى نظرة المرأة حول طبيعة عملها الحرفي، أصبحت مقبولة اجتماعياً وتجاوزت التصورات النمطية التقليدية؟ أم لازالت المرأة تعاني من التهميش والتمييز القائم على النوع الاجتماعي داخل هذه الحرف، ومن مجموعة من التحديات والعقبات تحول دون مساواتها مع الرجل داخل هذه الحرف التقليدية؟

(2) تحديات المرأة الحرفية داخل تنظيمات الحرف التقليدية: قراءة في العقبات الاجتماعية- الثقافية:

لا تزال النساء الحرفيات تتعرض لخطواتهن في السلم المهني للحرف التقليدية، بالرغم من التقدم الذي عرفته قضية المساواة بين الجنسين وبالرغم من اقتحام المرأة عالم الحرف، خصوصاً بعض الحرف التي كانت تشهد لعقود طويلة احتكاراً من طرف الرجل فقط.



تبين هذه الشهادة، أن ثقافة الشرف ذات الصلة بجنسانية المرأة، لازالت تنحكم في تحديد الأدوار النمطية للمرأة داخل المجتمع وتربط خروج المرأة للعمل في مهن تعتبر رجالية بثقافة «العييب والعار». وهذا ما يفسر التحديات التي تواجهها المرأة داخل التنظيمات الحرفية حيث وجدت نفسها مجبرة على تحدي الأدوار الاجتماعية التقليدية التي رسمت لها مسبقا من قبل النظام الاجتماعي التقليدي.

من أكبر التحديات التي تواجهها النساء أيضا داخل هذه التنظيمات الحرفية، ذلك التقسيم غير العادل للأدوار المبني على ثقافة ذكورية، والذي أدى إلى إخضاع بعض الحرفيات لقبول أدوار ثانوية داخل التنظيم الحرفي.

فمن خلال الملاحظة المباشرة، تبين لنا أن بعض الحرفيات اقتصرن مشاركتهن في أدوار تتطلب مستوى أدنى من المهارة والتنوع قياسا على ما يمارسه الرجل الحرفي. حيث لاحظنا أن مجموعة من النساء يقمن ببعض الأدوار كتلك التي يقمن بها داخل المنزل، كتخليف المنتجات الحرفية وتلميعها وترتيب مكان العمل وإعداد الشاي في بعض الأحيان، وهذا ما دفعنا

وقدرته على العمل الحرفي عكس المرأة التي دائما ما يتم حصر أدوارها في تحمل أعباء البيت والرعاية، تساهم كلها في انتشار النموذج الذكوري داخل المجتمع ليمتد نحو تشكيل تصورات سلبية حول عمل المرأة داخل الحرف المصنفة ذكوريا، كما يساهم في انتشار الأفكار المسبقة التحيزية ضد النساء حول مجزهن وعدم قدرتهن على ممارسة العمل الحرفي، بالإضافة إلى ضغط الأيديولوجيات الشوفينية على النساء التي تجردهن من قيمهن، كقيمة الشرف التي شكلت أكثر التحديات والعقبات التي واجهتها بعض النساء الحرفيات.

في ذات المنحى، تقول «مليكه خ»: «أعاني من تعليقات الأهل والناس بسبب طبيعة عملي داخل حرفة النحاس إلى جانب الرجل. فكثيرا ما أسمع أنني بدون شرف ولست محترمة، بسبب اختياري العمل داخل هذه الحرفة التي يحتكرها الرجال. هذا المس في شرقي وقيمتي سبب لي ضغطا نفسيا داخل مكان العمل وحتى داخل البيت، وكثيرا ما قدرت ترك هذا العمل إلا أن الدوافع الاقتصادية وقلة فرص الشغل حالت دون ذلك، وبدأت أحاول التأقلم مع كل هذه المشاثعات والتعليقات ومواصلة العمل لضمان العيش الكريم»¹⁷.



تحليل مضمون المقابلات الميدانية، أن النساء بالرغم من عملهن في مهن مصنفة تقليدياً بأنها للرجال، فبعضهن لم يرفض القيم والأدوار التقليدية المرتبطة بتربية الأبناء وتحمل أعباء البيت ورعاية الأسرة، حيث اعتبرت مجموعة من الحرفيات أن هذه الأدوار هي من مسؤوليات المرأة فقط.

هذا الاعتقاد شكل ضغطاً قوياً على النساء الحرفيات من خلال الإيمان بضرورة الالتزام بهذه التوقعات التقليدية والتقسيم غير العادل لأدوار كل من الرجل والمرأة، والذي يؤثر بشكل مباشر في التطور المهني للنساء ويكرس مبدأ التمييز وعدم المساواة بين الجنسين داخل تنظيمات الحرف التقليدية. فعدم المساواة هذه لا تقف فقط أمام الاختيارات المهنية للمرأة الحرفية، وإنما تؤثر على بقائها في هذه المهن الحرفية وعلى إنجازاتها وطموحاتها المستقبلية.

فما هو مستقبل المرأة العاملة في مهن حرفية توصف تقليدياً بأنها ذكورية؟ وما هي سبل التحرر من القوالب النمطية التي شكلت أبرز التحديات والعقبات في وجه النساء الحرفيات أمام تحقيق تميزهن؟
(3) مستقبل المرأة الحرفية وسبل تجاوز القوالب

لاستجواب السيدة «أمينة.ك» حول طبيعة عملها داخل الحرفة، خصوصاً وأنها وجدناها منهنكة في ترتيب المنتجات الحرفية وإعداد وجبة الغذاء لباقي الحرفيين، فأجابت قائلة: «حرفة التحاس حرفة ذكورية تتطلب مجهوداً عضلياً قوياً لا يمكن لي أن أقوم به، أنا فقط أقوم ببعض الأعمال البسيطة كالتنظيف والتلميع وإعداد الوجبات لباقي الحرفيين ومساعدتهم عند الضرورة أو عندما يطلبون مساعدتي»¹⁸.

هذه الشهادة، تؤكد على أن من أكثر التحديات والعقبات التي تحول دون تحقيق المساواة بين الجنسين داخل تنظيمات الحرف التقليدية، استسلام بعض النساء الحرفيات للأدوار التقليدية ومشاركتهم في ترسيخ قيم الهيمنة الذكورية وإعادة إنتاجها بطريقة غير واعية، من خلال قبولهن بتلك الأدوار الثانوية التي تجد تبريراتها داخل ثقافة تقليدية تحرم المرأة من التميز واعتلاء الأدوار الرئيسية.

وفي الأخير، أشارت النساء اللواتي أجريت معهن المقابلات الميدانية، إلى أن أكثر التحديات التي تواجههن، تكمن في صعوبة تحقيق التوازن بين عملهن داخل الحرفة وبين مسؤولياتهن المنزلية. وقد تبين من خلال



النمطية

من خلال تحليل المعطيات الميدانية، تبين لنا أن واقع المساواة بين الجنسين داخل تنظيمات الحرف التقليدية بمدينة فاس، لا زال متعثراً ومحكوماً بقوالب وتصورات نمطية تقليدية تحول دون تحرر المرأة وتميزها مهنيا واجتماعيا وحتى اقتصاديا داخل مختلف الحرف.

على هذا الأساس، ومن أجل الوصول إلى سهل التحرر من مختلف التصورات التقليدية، وضمان مستقبل عادل وديمقراطي للنساء الحرفيات وللرجال على حد سواء، حاولنا انطلاقاً من نتائج الدراسة الميدانية الوقوف عند بعض القضايا الأساسية التي يمكن أن تساهم مناقشتها وتفعيلها في دعم تمكين المرأة الحرفية وتحقيق المساواة بين الحرفيين والحرفيات، وفي رسم مستقبل خال من التمثلات والتصورات التقليدية حول طبيعة العمل الحرفي للمرأة.

من بين أهم هذه القضايا، نذكر:

4) تحدي الأدوار التقليدية واقتحام المهن الحرفية التي يهيمن عليها الرجال

إن ارتفاع نسبة اعتناء المرأة للمهن الحرفية التي

يهيمن عليها الرجل، وإثبات وجودها وقدرتها على العمل بكفاءة، يعتبر من أهم الوسائل التي تساهم في تحقيق المساواة والقضاء على التمييز بين الجنسين.

من خلال المقابلات الميدانية، اتضح لنا أن هناك رغبة شديدة لدى بعض النساء الحرفيات في مواجهة الأدوار والمهام التقليدية والبسيطة التي توكل إليهن أثناء العمل الحرفي بحجة ضعف أجسادهن. وقد انقسمت عينة الدراسة بين من لا يرون أية مبررات تكرس الاختلاف والتمييز بين الجلوسين من حيث تقسيم وتوزيع الأدوار الحرفية، وأن يكون رغبتهن الشديدة وقدراتهن على ممارسة نفس المهام التي يمارسها الرجال؛ في حين أكدت باقي الحرفيات، على أن هناك مجموعة من الاختلافات بين الرجال والنساء، وأن الحرف التي يشغلن وسطحها هي حرفة ذكورية بالاعتبار، وأنهن عمدن إلى اقتناعها من أجل كسب الرزق فقط وليس لمنافسة الرجل.

أما فيما يخص مضمون بعض المقابلات التي أجريناها مع عينة من الحرفيين، فقد تبين أن الرجل الحرفي لا زال يتبع (بوعسي أو يسدون وعي) تلك الأنماط السلوكية التي نشأت اجتماعيا والتي تزيد من دونية

تعاني من غياب وعي متطور بذاتها ودورها الفعال إلى جانب الرجل، وانعدام هذا الوعي شكل في كثير من الحالات وسيلة من وسائل تدعيم التمييز القائم على أساس النوع والعمل، وعلى تناقله من جيل إلى جيل بطرق مغلوبة ومفاهيم خاطئة لا تخدم قضية المساواة بين الجنسين كقضية نبيلة ومشروعة داخل المجتمع

وبما أن قطاع الحرف التقليدية يعاني من نسبة الأمية بشكل كبير، سواء بالنسبة للحرفيات أو الحرفيين، فإن ذلك يساهم في تكريس الوعي الخاطئ حول الذات وحول الآخر. بالتالي، لا بد من القيام ببعض المبادرات المستعجلة، أهمها تكليف دروس محو الأمية والدورات التكوينية والتحسيسية حول قضية المساواة بين الجنسين، من أجل تنمية الوعي بأهمية مشاركة المرأة الفعالة والضرورية داخل فضاء الحرف، وضرورة المشاركة في القضاء على كل أشكال التمييز ضد الجنسين والتعاون على تكريس مبدأ المساواة داخل التنظيمات الحرفية، وبالتالي تجاوز الموروث الشعبي والتصورات النمطية السلبية التي تدعم تبعية المرأة للرجل وتحاصر طموحاتها

وفي ختام هذه الدراسة الميدانية، لا يسعنا سوى أن نؤكد على أن قضية المساواة بين الجنسين داخل تنظيمات الحرف التقليدية بمدينة فاس تحتاج، لكي تحقق مكاسبها المنصفة والمشروعة، إلى تغيير جذري في العقليات والسلوكيات والتصورات والمواقف السلبية والتقليدية لدى كل من الرجال والنساء على حد سواء، وإلى تفكيك عميق لمختلف التمايزات الاجتماعية السائدة على مستوى العلاقات الاجتماعية داخل هذه التنظيمات

خلاصة عامة

كشفت هذه الدراسة عن أهمية قضية المساواة بين الجنسين داخل التنظيمات الحرفية التقليدية، ودراساتها كنقطة تحليلية سوسيولوجية، كما حاولت رصد مختلف العقبات التي تقف حجر عثرة أمام تمكين النساء الحرفيات وتحول دون إبراز قدراتهن - المعطلة - ودورهن في تنمية قطاع الصناعة التقليدية بالمغرب وتحقيق استقلاليتهن.



وتبعية المرأة، مما صعب من تحقيق المساواة المرجوة للنساء الحرفيات التي لا يمكنها أن تتحقق من دون أن يقتنع الرجل بأن هذه الأنماط غير عادلة له كما للمرأة أيضاً، وأنه يعاني هو الآخر من الأدوار والمهام التي سطرها له المجتمع بناء على مختلف العوامل التاريخية والثقافية والاجتماعية والسياسية التي قيدت حريته وحرية المرأة أيضاً في اختيار أدوارهم داخل المجتمع بشكل عام، وداخل تنظيمات الحرف التقليدية بشكل خاص.

على ضوء هذه التصورات والمواقف المتناقضة، تبين ضرورة وعي كلا الجنسين بأهمية تجاوز بعض الأنماط الاجتماعية والثقافية التقليدية، وهنا تبرز أهمية تحسيس كل من الحرفيات والحرفيين بضرورة الانقلاب على الثقافة الذكورية القائمة على مبدأ التمييز واللامساواة، والمشاركة في بث ثقافة المساواة والتقسيم العادل للأدوار بين الرجل والمرأة في إطار العمل الحرفي

5) وعي الحرفيات بذواتهن ودورهن الفعال في تنمية قطاع الحرف التقليدية

من خلال الملاحظة المباشرة ونتائج دراسة الحالة لبعض الحرفيات، تبين لنا أنه بالرغم من بعض المكتسبات التي حققتها المرأة الحرفية، فهي لازالت

وأيضاً صعوبة تحقيق التوازن بين العمل الحرفي والعمل داخل البيت. هذا الأخير شكل أكبر التحديات والعوائق أمام النساء في تحقيق تميزهن المهني وإبراز مشاركتهن الفعالة داخل التنظيمات الحرفية التقليدية.

وقد ختمت الدراسة بطرح أهم القضايا التي يجب تعميق البحث من خلالها، بغرض تجاوز التصورات النمطية التي تعيق مسيرة تحرر المرأة وتحقيق المساواة في توزيع الأدوار، وتحول دون تحقيق مبدأ التقسيم العادل للعمل الحرفي بين الرجال والنساء. تمثلت هذه القضايا بشكل أساسي، في ضرورة تحدي الأدوار التقليدية وزيادة عدد النساء في امتحان المهن الحرفية التي يهيمن عليها الرجال من جهة، والتأكيد على ضرورة وعي الحرفيات بدورهن وبدورهن الفعال في تنمية قطاع الحرف التقليدية من جهة أخرى.

وفي الختام، لابد من التأكيد على أن دراسة واقع المساواة بين الجنسين داخل المهن الحرفية التي يسيطر عليها الرجال، برؤية متعمقة وشمولية، تتطلب مزيداً من الدراسات والبحوث قصد النهوض بالمرأة من ذلك النمط التقليدي إلى مكانها الحقيقي الذي ينبغي على العدل والإنصاف والمساواة.

والتجارة وصيد الأسماك بينما الرجال يهتمون بالتصوير والنحت والتزيين.

4 - العربي وافي، 'مقاربة النوع الاجتماعي'، سلسلة المعرفة للجميع، منشورات رمسيس، العدد 35، دجنبر 2008، ص 19.

5 - إبراهيم مصطفى (وآخرون)، 'المعجم الوسيط'، الجزء 1، المكتبة الإسلامية - إسطنبول، (بدون سنة نشر)، ص 628.

6 - سمير كرم، 'الموسوعة الفلسفية'، دار الطليعة - بيروت، الطبعة 6، 1987، ص 314.

7 - لفهم مقولة العمل عند ابن خلدون، راجع كتاب: ابن خلدون، 'المقدمة'، الجزء 2، تحقيق عبد السلام الشدادى، بيت الفنون والعلوم والآداب - الدار البيضاء، الطبعة 1، 2005، ص 283-282.

وقد خلصت الدراسة إلى أن ولوج النساء لمهن حرفية يهيمن عليها الرجال كان ولا يزال وراءه دائماً ثلاث عوامل أساسية: العامل الأول هو العامل الاقتصادي، وهو الأكثر فعالية، تمثل أساساً في الفقر وقلة فرص الشغل وغلاء المعيشة، مما دفع بالنساء إلى اقتحام فضاء هذه الحرف؛ والعامل الثاني ثقافي، تمثل في رغبة بعض النساء في تجاوز التصورات النمطية والتقليدية حول أدوار المرأة وعملها، وأيضاً إبراز قدراتها - المعطلة - على العمل بحرية وكفاءة؛ والعامل الثالث والأخير مرتبط بالتحويلات السوسيو-اقتصادية وديناميكيات العمالة، وهو ما أدى إلى دخول تقنيات جديدة وأدوات تكنولوجية في التصنيع والإنتاج، ساهمت في ارتفاع المشاركة النسائية التي كانت منعدمة في بعض الحرف التي كانت تتطلب مراحل إنتاجها في السابق مجهوداً جسدياً كبيراً.

كما أشارت الدراسة إلى تعليقات الأهل والحرفيين وتصوراتهم حول عمل المرأة الحرفي، والتي شكلت أبرز التحديات بالإضافة إلى باقي الصعوبات الاجتماعية والثقافية التي واجهت النساء اللاتي أجرينا معهن المقابلات الميدانية داخل العمل، والتي تمثلت أساساً في المعتقدات والتقاليد الداعمة للتمييز بين الجنسين.

الهوامش

1 Anne Okley, «SEX, GENDER, AND SOCIETY», London, Temple smith, 1972.

2 مسرد مفاهيم ومصطلحات النوع الاجتماعي، صندوق الأمم المتحدة الإنمائي للمرأة، المكتب الإقليمي للدول العربية، الطبعة الأولى، 2001، ص 4.

3 - من بين هذه الدراسات نجد دراسة آن أوكلي Ann Oakly على شعب 'الأرابيش' Arapesh الذين يعتبرون مثلاً أن الحمل والولادة وتربية الأطفال من اختصاص كل من الرجل والمرأة؛ بالإضافة إلى دراسة مارغريت ميد Mead Margaret على قبيلة 'شامبيلي' Chambili في غينيا الجديدة حيث وجدت النساء تعملن في الزراعة



«حفظ التراث الثقافي غير المادي» ومفردات نصوص الحكايات الشعبية

أ. سيد أحمد رضا، كاتب من البحرين

قبل الشروع في طرح ما تم تداوله في الندوة المعنونة بـ «حفظ التراث الثقافي غير المادي»، نود الإشارة إلى أن «جامعة البحرين»، وبالتعاون مع «الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر»، وبدعم وتنسيق لوجستي من «المنظمة الدولية للفرن الشعبي (IOV)»، أعلنوا في حفل مهيب شهدته الجامعة، عن إطلاق المجمع الحكائي «الحكايات الشعبية البحرينية ألف حكاية وحكاية»، الذي يعدّ منجزاً ثقافياً تحقق بجهود مائة طالب وطالبة، حيث تم جمع وتدوين العديد من الحكايات الشعبية البحرينية ضمن مشروع المسح الميداني لمدن وقرى المملكة، بإشراف ومتابعة وإرشاد الدكتورة ضياء عبدالله الكعبي، أستاذة السرديات بقسم اللغة العربية، في كلية الآداب بجامعة البحرين.

ومن المؤكد بأن هذا المنجز سيعيد طرح العديد من الرؤى والأفكار والحقائق البحثية المتعلقة بجمع وتدوين ونشر النص الحكائي الشعبي، وهو ما دعانا إلى نشر هذه المجموعة الثمينة من الآراء فني لدوة عقدتها «مجلة الثقافة الشعبية»، بمملكة البحرين، وحضرها عدد من الباحثين والمختصين

بمختلف مجالات الثقافة الشعبية، والأنثروبولوجيا، تحت عنوان «حفظ التراث الثقافي غير المادي»، منتصف (مارس 2016)، تمت مناقشة مجموعة من العناوين التي تتصل بهذا الموضوع، وعلى رأسها مآلات جمع الحكايات الشعبية، والطرق المناسبة لحفظ هذا الإرث، وإبرازه لمختلف القراء والباحثين.

وشارك في هذه الندوة، التي عقدت في مقر «مجلة الثقافة الشعبية»، الأستاذ علي عبد الله خليفة، رئيس المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)، والدكتور محمد النويري، رئيس الهيئة العلمية بـ «الثقافة الشعبية»، للدراسات والبحوث والنشر»، إلى جنب الدكتور أحمد علي مرسى، أستاذ الأدب الشعبي والفولكلور بجامعة القاهرة، ومستشار التراث المعنوي بمعهد الشارقة للتراث، بالإضافة للدكتور عبد الله يقيم، الباحث الأكاديمي بمركز دراسات البحرين والمحاضر لعلم الأنثروبولوجيا والتاريخ بجامعة البحرين، والأستاذ عبد الرحمن مسامح، الباحث في التراث والثقافة الشعبية.

وفي مستهل الندوة، بين الأستاذ علي خليفة بأن جهوداً بذلت لجمع مختلف الحكايات الشعبية في مملكة البحرين، وقد أثمرت هذه الجهود، التي جاءت من خلال التعاون مع طلبة «جامعة البحرين»، الذين جمعوا الحكايات الشعبية من مختلف مناطق وقرى البحرين، أثمرت جمعاً ضخماً، مضيفاً أن هذه الحكايات تمتاز بكونها جمعاً من مختلف أطياف المجتمع البحريني، مع التركيز على منطقة (المحرق)، حيث، من هذه المنطقة كانت البداية عام (1983)، متابعاً «ارسل (مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية) الدكتور بروفير ثوري عارف إلى البحرين، للبدء في الجمع بالتعاون مع إدارة التراث، ممثلة بالشيخة نيلة بنت علي ال خليفة، التي كلفت مجموعة من السيدات أن يقمن بالجمع، بيد أن بعضهن لم يواصلن هذه المهمة، فيما واصلت أخريات، إلى أن بادرت الدكتورة ضياء الكعبي بمشروعها، حيث كلفت مجموعة من طلبتها على مدى سنوات، بجمع الحكايات الشعبية البحرينية،

لينتج عن هذا المشروع، كم من الحكايات التي شكلت، في مجموعها، خمس مجلدات ضخمة».

وقد أكد الدكتور النويري، أن الجهود المبذولة في جمع الحكايات الشعبية بمملكة البحرين، نتج عنها جمع كم هائل من الحكايات التي أضحت جزء كبير منها بين يدي «مجلة الثقافة الشعبية»، مبيناً أن توافر هذه المادة، فتح الباب للعديد من الأسئلة والقضايا الفكرية، أهمها «كيف يتم تحرير ما جمع مشافهة؟ وهل يصح الإبقاء عليه بلغته المحكية أم تعدد جهة مسؤولية إلى تحويله إلى اللغة العربية الفصحى، خاصة إذا ما علمنا بأن المادة موجهة لمختلف فئات وشرائح القراء، من المملكة وخارجها، إلى جانب خيارات الترجمة إلى لغات أخرى؟».

وتساءل الدكتور النويري «هل علينا أن ننقح هذه الحكايات من الشوائب، خاصة تلك الصور التي تُسمي إلى الثقافة العربية وإلى الآخر؟ وما هي المعايير التي يتم اعتمادها لفعل ذلك؟ وإذا تقرر ترك الحكايات على ما هي عليه، فما هي الهوامش التي يتوجب علينا اضافتها للتوضيح، وما هي ردود الفعل التي من الممكن أن نواجهها جراء ذلك؟»، هذه الأسئلة، كانت فاتحة الندوة التي تجاوزت إشكاليات الجمع والحفظ والتدوين، على ما لها من أهمية، لتطرح إشكالية الوصول إلى طمأنينة على التراث الثقافي، وكيف تكتب نصوصه وتصاغ وتنشر.

الحكايات الشعبية ومال النص

يبين الدكتور النويري بأن إزاء نص مكون من شكل ومضمون، «والعلاقة بين الشكل والمضمون علاقة متماسكة، لا يمكن الفصل بينهما، إذ أن الفصل بينهما كالفصل بين وجه الورقة النقدية وقفاها، بيد أنه من الناحية المنهجية، نحُ تفصل بين الشكل والمضمون». وهذا ما يتوقف عنده الدكتور يقيم، الذي يرى ضرورة معرفة الهدف من وراء نشر الحكايات الشعبية، إذ يتساءل «ما الهدف من نشرها، أهو هدف تربوي؟»، مضيفاً «إذا كان الهدف تربوياً فحدث ولا حرج، نظراً

لكون الموروث الحكائي، فيه من الكلمات النابية، والإشارات غير المقبولة الكثير، إلى جانب بعض الإشارات الجنسية غير المناسبة، التي يتعفف بعض الرواة عن ذكرها، فيما يذكرها آخرون، مبيناً أن تحديد الهدف سيحدد بدوره طبيعة المادة المتاحة لجمهور القراء.

وجواباً عن سؤال الهدف من وراء نشر الحكايات الشعبية، يوضح الدكتور النويري بأنها مقدمة للثقافة في بعدها المطلق، «نحن أمام ثروة حقيقية أبدعتها الأجيال المتعاقبة، التي لا يقتصر تقديمها على المتلقي البحري فحسب، ولهذا علينا أن نتساءل: بأية لغة تطبع هذه الحكايات، وهل علينا تهذيب نصوصها؟».

«نحن إزاء مادة ثرية، نُحملنا مسؤولية وطنية»، هذا ما يؤكد الأستاذ عبد الرحمن مسامح، مضيفاً «إن أية جهة وطنية تواجه مسؤوليات في كيفية الحفاظ على المادة المجموعة، وكيف تجعلها ممكنة للتداول، وإزاء ذلك تتمثل مسؤوليتنا في كيفية طباعة هذه المادة لتكون بين يدي القارئ، وليس الإشكال في ما يجوز نشره، وإنما حق الباحث في الإطلاع على هذه المادة كما هي، والبحث فيها». ويبين مسامح «إن التجارب الموجودة في كل العالم تتمثل في وجود هيئة وطنية مسؤولة عن حفظ التراث، خاصة وأن مادته عرضة للتلاعب والتسييس، فالحكاية الشعبية هي حكايات مروية بمختلف اللهجات، وفيها بالطبع العديد من الألفاظ غير المقبولة، إلى جانب أبيات الشعر، والحكم، بيد أنها في نهاية المطاف تمثل جزءاً من صراع الهويات المتقاتلة عبر التاريخ، فالفلاحون يتنازعون مع الرعاة، والرعاة مع الصيادين، إلى جانب صراع المذاهب، والأديان، الذي تضمنه هذه الحكايات، لهذا نحن في وضع لا نحسد عليه، نظراً لكوننا أمام معضلتين، أما النشر، أو التعتيم، حتى لو قرصنا نشر بعض الحكايات المنقحة، فما تزال المسؤولية ملقاة على عاتقنا في حفظ التراث بما هو تراث».

لهذا يقترح مسامح أن يكون هناك شكلان من الحفاظ، «الأول حفظ المادة المجموعة كما هي، وإتاحتها بإذن مسبق للباحثين؛ إذ من حق الباحثين

الإطلاع على هذا الموروث ودراسته، وما ينشره الباحث فيما بعد يتحمل مسؤوليته، بالإضافة لنشر مادة منقحة، لإتاحتها للمتلقي العام، بشكل لا يسيء إلى أي من المكونات المجتمعية».

وتعقيباً على ما تناوله الأساتذة والباحثون، قال الدكتور مرسى، بأنه «يتوجب علينا أن نلتفت إلى أن الهدف من جمع هذه الحكايات الشعبية، هو إلهام بالثقافة الشعبية، ودراسة عناصرها، فواحدة من أهم الحكايات الشعبية المجموعة على مستوى الثقافة الإنسانية، هي تلك المشهورة باسم (حكايات الأخوين غريم) التي ترجمت لمختلف اللغات الحية، إلى جانب (ألف ليلة وليلة)، الذي حظي بأهمية عالمية، وهذان الكتابان تمت قراءتهما أكثر من أي شيء آخر على مستوى الثقافة الإنسانية». ويتابع «علينا، كذلك، الوقوف عند تجربة الكاتب والشاعر الدنماركي (هانس كريستيان أندرسن)، الذي وقف على مجموعة من الحكايات الشعبية ودرسها، وهي حكايات تعبر عن قيم إنسانية، يشترك فيها الناس جميعاً، مع فروقات الخصائص المحلية التي تصبغ بها الحكايات حسب البلدان والمناطق، فحكاية (فتاة الرماد)، في (سندريلا) ستجدها في أوروبا، كما ستجدها في مصر باسم (ست الحسن والجمال) أو كما هي في الخليج العربي (فسيجرة)، ورغم اختلاف الأسماء إلا أن العناصر هي ذاتها. فهناك عناصر مشتركة في الثقافة الإنسانية».

ويبين الدكتور مرسى ذلك ليؤكد بأن الحكايات الشفهية تختلف عن المكتوبة «إن طاقة الأذن تختلف عن طاقة العين»، لهذا فإن مختلف الحكايات التي جمعها الأخوان (غريم)، و(أندرسن)، لم تكن هي ذاتها التي جمعها آخرون، فكل باحث جمع هذه الحكايات ودونها بطريقة، مع الأخذ باعتبار أن «الأذن من الممكن أن تتقبل أشياء ليست مقبولة لدى العين حين تقرأها، فعندما تستمع إلى نص يروى شفاهة فهناك استمرارية، لا تستطيع فيها أن توقف الراوي لتقول له انتظر ماذا تقول؟ لكن عندما تحول هذه الحكايات إلى نص مكتوب، فأنت تقرأها بنفسك،

وتستطيع أن تقف عند هذا اللفظ أو ذاك»، كما يبين مرسى، الذي يضيف «أن الأذن تستوعب التكرار، فيما يشكل ذلك ملأً على صعيد النص المدون. لهذا تختلف قوانين الكتابة عن المشافهة، ما يتوجب أن نبين بأن هناك مستويات عند تدوين هذه الحكايات الشعبية: هناك القارئ العام، والقارئ المختص. فإن كان النص موجهاً للقارئ الأول، فإنه لا يهمل صحة ودقة النقل، إن ما يعنيه مضمون الحكايات، وهذا ما أشار إليه عدد من الباحثين، فأحد أهداف وخصائص الحكايات الشعبية، الهدف التربوي، حيث القيم، والعادات، والتقاليد، والرؤية الإنسانية، ولهذا فالحكايات تقوم بمهمة تعليمية وتسلوية دون قسر أو جبر، وهي تسد النقص في المناهج التعليمية التي يتم فرضها على التلاميذ جبراً، لأن المجتمع يريد من أولاده أن يتعلموا فهو يجبرهم على أن يتعلموا. ففي التعليم النظامي ليست هناك خيارات ديمقراطية، يعكس الحكاية الشعبية، التي ليس جبراً على الطفل سماعها، بل الطفل هو من سينجذب إليها تلقائياً»، وبناءً على كل ذلك يعتقد مرسى بأن تدوين ونشر الحكايات الشعبية لا يمكن أن يتم بالشكل المنطوق، إذ يرى بأن الهدف الرئيس من هذه الحكايات هو هدف تربوي وأخلاقي، ويتوجب أثناء نشر الحكايات مراعاة هذا الهدف، مؤكداً «إن (حكايات الأخوين غريم) هزبت في وقتها، نظراً لكون الهدف لغوياً، ولم يكن هدفاً فولكلورياً، إذ يوصفهم علماء لغة، أرادوا إعداد قاموس للغة الألمانية، وقد جمعوا الحكايات لإحصاء الكلمات على اختلافها في اللهجات الألمانية المختلفة».

وهذا ما وافق عليه الأستاذ علي، الذي بين بأن «مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية» قام بتحويل عدد من الحكايات الشعبية من اللهجة المحكية إلى اللغة العربية الفصحى، ثم ترجم هذه الحكايات إلى اللغة الإنجليزية، مبيناً «إن الحكايات الشعبية تشغل في إطار تربوي، فحتى الصور البشعة والإجرامية في الحكايات، تعالج بشكل غير مباشر بعض القضايا المجتمعية في زمن تلك الحكايات، وقد تكون بعض هذه القضايا غير متناسبة مع الأزمنة الأخرى».

هنا يتوقف الدكتور النويري ليؤكد «أن اللغة التي تروى بها الحكايات الشعبية، هي ذاتها اللغة التي تصنفها (اليونسكو) ضمن التراث الثقافي غير المادي». موضحاً بأن اللغة تمثل جزءاً من هذا التراث، ولهذا «عندما نجمع الحكايات الشعبية باللهجات المنطوقة، فإن ذلك يمثل تراثاً ينبغي الحفاظ عليه بكل ما فيه». ويشير النويري إلى ما أشار إليه الدكتور مرسى عن (الأخوين غريم)، مبيناً «هناك اتجاه كامل في الدراسات اللغوية ينسب إلى هذين الأخوين يتعلق باللسانيات التاريخية والمقارنة، وأول من وصل إلى دراسة اللغة باعتبار اللغة علماً، هذان الأخوان، خاصة منهما جاكوب قريم حيث بين من خلال دراسة نصوص مختلفة، من الألمانية القديمة، تطور الأصوات عبر القرون، وفق قواعد يمكن وصفها واستخلاصها بطريقة علمية. وتوصل إلى ما بات يعرف في اللسانيات الدياكرونية بـ«قانون قريم» وبالرغم من النقد الذي وجه لهذا المنحى في الدراسة، فإنه لا وجود لمعطى نهائي، فالنظريات تتقارع وتتصارع، ويقوم بعضها على أنقاض بعض، بيد أنه من المهم الحفاظ على اللغة التي تروى بها الحكايات، فنحن أمام معطينين: أولاً: ثروة لغوية وحكاية لا بد من الحفاظ عليها من عبث العابثين، وهذا يحيلنا إلى سؤال ما إذا كان ينبغي علينا حفظ المجموع من الحكايات واتاحتها للباحثين المتخصصين بمختلف الوسائل، فالباحث يريد أن يقرأ الحكايات كما جاءت لغاية معينة: اجتماعية، أو لغوية، أو غاية تتعلق بالمتخيل الجماعي، أما على مستوى القارئ العادي، الذي تتوجه له المطبوعات عادة، فيتوجب الخروج بالحكايات من بينتها الضيقة إلى العالم، والخروج بها لا بد أن يكون عبر لغة مهيبة لا ينبغي لها أن تنفي اللهجات، وهذا هو المعطى الثاني: طباعة الحكايات بلغة عربية مفهومة، مع افتتاح معقول على اللهجات بما لا يستغل على الناس فهمه. إذ أن المطبوع ينبغي أن لا يكون هو ذاته المجموع، بل ينبغي أن يكون بلغة مشتركة بين الناس، ما يمكن هذه النصوص من الوصول لمختلف القراء، من مختلف الثقافات». ويوضح النويري «إذا قرأ القارئ البحريني اليوم نصاً باللهجة بحرينية قديمة، قد تستغل على بعض الكلمات، وكذلك الأمر في مختلف

إمكانات وصول الباحثين

إن حفظ الحكايات الشعبية كما جمعت، ضرورة كما يتفق المتناقشون، وذلك ليتسنى للباحثين الوصول لها، ودراستها، إذ يرى الدكتور يتييم، إن الأمانة العلمية تقتضي أن تتاح للباحث كافة المعلومات المتعلقة بجمع الحكاية، من تاريخ جمعها، واسم الراوي، وعمره، ومنطقته، وغيرها من البيانات، التي أكد الأستاذ علي بأنها متوافرة، إذ أن «الحكايات الشعبية المجموعة طبق عليها شروط الجمع المبدئي بشكل دقيق، حيث سجل اسم الراوي، وعمره وأين يقطن، ومكان ميلاده.. إلخ، لهذا سيكون أمام الباحث مجموعة من الحكايات المتشابهة التي جمعت من مناطق ولهجات مختلفة، وهو من يقرر أيهما يختار وأيها الأصوب».

فيما تحفظ الدكتور مرسي، على مسألة أي الحكايات أصوب، مبيناً «أن التحقيق في المأثور الشعبي، مختلف عن التحقيق في المأثور غير الشعبي، فالأخير يرتبط بالمخطوطات، والتوصل إلى نص يقال بأن هذا هو النص المعتمد، أما المأثور الشعبي على اختلاف نصوصه، هو نص أساسي وعظيم، لهذا فإنه ليس هناك نص أساسي لتفضيل هذه الرواية على تلك، فكل الحكايات الشعبية أساسية، أما اختلافها فهو ما يهم الباحث، فيما يعني القارئ العادي بشكل الحكاية التي لها بداية ونهاية، ولها شكل وهدف، مع إدراكه بأن كل الرواة، سيحافظون على الهيكل الجوهرى للحكاية»، وهذا ما يجعل مرسي، يذهب إلى القول بأن الهدف من نشر هذه الحكايات ليس التعليم وحسب، وإنما «هدفها الإمتاع، واستثارة الخيال، وغيرها مما يهم القارئ».

مضمون الحكايات الشعبية

في سياق مناقشة مضمون الحكايات الشعبية، أكد الدكتور النويري أن كل التراث الثقافي غير المادي معني بالمنظومة القيمية التي تؤمن بها الجماعة في مثلها ومبادئها وتصوراتها لطبيعة العلاقات الإنسانية، حيث يمرر هذا المضمون من السابقين إلى اللاحقين

البلدان، فاللهجات المتداولة في العقود الماضية، حكمتها تطورات حتى باتت ربما يستعصي على جيل اليوم فهم الكثير من كلماتها»، وبناءً على ذلك يؤيد النويري ما طرحه الأستاذ مسامح، بأن تحفظ الحكايات الشعبية بشكلين، أصلي، ومنقح.

وقد أيد الدكتور يتييم ذلك، مبيناً «هناك تجارب في التراث العربي، كما لدى الجاحظ، الذي حقق العديد من النصوص عبر إضافة الشروح إلى هوامشها، وهذا الأسلوب مناسب للحكايات الشعبية، فبذلك نحن لا نتدخل في النص، وإنما نضفي عليه شرحاً مفهوماً للقارئ، فيما تبقى المادة الأصل متاحة لوصول الباحثين».

أما الدكتور مرسي، فقد أثار جانباً مهماً، وهو افتقار اللغة العربية للمعاجم التاريخية التي تتناول اللهجات المحكية، مبيناً «إنه لمن المؤسف افتقار اللغة العربية لهذا المعاجم، توضح عدم انفصال القصص عن اللهجات المحكية كما يتصور البعض، فالكثير من الكلمات المستخدمة هي في أصلها فصيحة، والعكس صحيح كذلك»، وتابع «إن الحكايات الشعبية تختلف من راوٍ لآخر، فلك الحكايات التي تحتوي على ألفاظ ثابته عند راوٍ، قد تجدها عند آخر بالفاظ أكثر تهذباً، لهذا فالحكايات تختلف باختلاف راويها، وزمن روايتها، وهذا عائد لكون اللغة كائن حي، ففي الوقت الذي تحتوي فيه الحكايات الشعبية على ما يهم عالم الأنثروبولوجيا الثقافية وعلم الاجتماع والتاريخ، فإنها كذلك تهتم القارئ العادي، وهذا القارئ بحاجة للغة سهلة، بيد أنه ليس شرطاً أن تكون اللغة الفصحى، نظراً لكون الكثير من الكلمات، إذا ما حولت إلى كلمات فصحي، فقدت معناها الشعبي، الذي يحمل طرفة أو مقصداً ما»، وبذلك لا يوافق مرسي على أن تحول الحكايات إلى صيغة عربية فصيحة، بل تحول إلى شكل مفهوم، مع الاحتفاظ ببعض الكلمات، كما اقترح الدكتور النويري، وكما أوضح الدكتور يتييم، الذي أكد على ضرورة أن تكون اللغة لغة وسيطة «تتيح للقارئ العام أن يقرأ الحكايات أينما كان، مع ضرورة الحفاظ على المفردات واللهجات المحلية، بما لا يقصد الحكايات خصوصيتها».



الأغاني الشعبية وتحويلها إلى نصوص مهذبة، وما أزال أتذكر حديث المشرفة على هذه الرسالة، حين قالت (على أي أساس قمت بالتصرف بالنص الشعبي؟)، فبينتُ لها بأن النص الشعبي لا يصلحُ لأن يقال بكل ما فيه، نظراً لما يحتويه من كلمات وألفاظ نابية، فعقبت: (إن النص الذي خطبت من ذكره، هو النص الشعبي، وما قمت بتعديله ليس سوى نصّ معدل أنت من تحته)، وأضافت: (ليس في العلم تابوهات، ولا يصحُ في الرسائل العلمية أن تتصرف كما تشاء، لأن هذا متجمل أو هذا نابي، قد تكون حرّاً في التصرف فيما ستشره للعامة، بيد أنك لست حرّاً فيما يتعلق بالدراسات العلمية المحكمة).

من جانبه بين الدكتور يتيهم بأن «هناك فلسفة للنشر، تترتب عليها مسؤوليات أخلاقية وأكاديمية، بيد أن النشر الموجه للعامة يختلف عن النشر العلمي، لهذا مستجد نسخاً مختلفة لمؤلفات (شكسبير) أو (ديكنز)، كما مستجد نسخاً موجهة للكبار وأخرى للصغار من سلسلة (هاري بوتر) مثلاً، وهذا مفقود في عالمنا العربي للأسف، لهذا فإن معرفة المستهدف، مهم في تحديد فلسفة النشر» وهذا ما يتفق معه الأستاذ مسامح، الذي أعاد تأكيداً على ضرورة أن تكون النصوص الأصلية محفوظة، ومتاحة للباحثين، وذلك لتتبع تطوّر

عبر منظومة اللغة، وأهم تحليلاتها الحكايات الشعبية، التي تحتوي على قيم خالدة لا يؤثر فيها تغير الزمن؛ كالصدق، والأمانة، والشهامة، والخير والجمال والعدل، والحب... إلخ، بيد أن هناك أمور متغيرة بتغير الزمن كعلاقة الأفراد بعضهم ببعض، ونظرة شرائح المجتمع إلى المجتمع الآخر، الذي يعثرها التطور، ويبين النويري «عندما نتأمل الحكاية الشعبية، نجد فيها الغث والسمين، فمثلاً هناك حمل ثقافي متعلق بالنظرة الدولية إلى المراق، والنظرة إلى الآخر بوصفه كافراً، إلى جانب النظرة الدولية إلى اليهودي، فالحكايات الشعبية بما فيها من جميل، فيها كذلك الشيء الكثير من الأمور غير المقبولة في واقعنا اليوم، كالألفاظ النابية، والسلوكيات المنحرفة، وغيرها»، لهذا يلحّ النويري على ضرورة دراسة المضمون، وتنقيحه، بيد أنه يتساءل «ما هي المعايير والمقاييس التي يجب أن نستند عليها في التنقيح والتشذيب، بحيث تتلاءم نصوص الحكايات الشعبية مع المثل العصرية، التي أضحيّا لتشارك فيها مع غيرنا؟».

وتعقيباً على هذا التساؤل، يتحفّظ الدكتور مرسى، على مسألة التنقيح والتشذيب، مبيناً «هناك فرق بين البحث العلمي والمسائل العامة الأخرى، فخلال تجريبي الأكاديمية، أوقفني عددٌ من الأساتذة الكبار أثناء مناقشتي لرسالة الماجستير، لأني قمتُ بتنقيح

واختلاف اللهجات والقصص من زمان لآخر. وقد عبر النويري عن مساندته لهذا الرأي - مبيناً الفرق بين نصوص متاحة للجمهور العريض من الشباب والأطفال وأخرى متاحة للباحثين. الباحث عليه أن يتعامل مع النص كما جاءه. أما الحكاية التي يقرأها الأب أو الأم للطفل قبل نومه لا يحسن أن تحتوي ما يشوش تربيته كالنظرة الدونية للمرأة أو التحقير من الآخر بسبب لونه أو ديانتته .

وقد عاد الدكتور مرسي ليبين أن «الحكايات الشعبية، تختلف باختلاف المستمع. وهذا أمر مرتبط في جوهره بفلسفة النشر، إذ تجد الراوي، يستبدل بعض الألفاظ، بل وحتى مسار الأحداث، حين يروي الحكاية إلى أطفال، عن ما سيقوله لو أنه رواها للكبار، فالحكاية ليست قالباً جامداً، بل شكل متحرك حسب الفئة المستهدفة، فالراوي يدرك بحساسية طبيعة السياق الحكائي ومن يحكي لهم، بيد أن الناشر لهذه الحكايات، لا يمتلك سياقاً، كالسياق الذي يراه ويتلمسه الراوي أثناء حكاية الحكاية»، وهذا ما شدد عليه الدكتور النويري، إذ أكد بأن «مقام الحكوي غير مقام الكتابة، نظراً لكون الراوي في مقام الحكوي يرى من يروي له الحكاية، ويزن كلامه على أساس ذلك بالتعديل والتهديب».

ويتفق الأستاذ مسامح مع كل ذلك، مبيناً «نحن إذاً أمام إشكاليات واستراتيجيات النشر والكتابة، والمطلوب منا كجامعي حكايات شعبية هو أن نلتزم المعايير العلمية والأخلاقية والاشتراكية، لجمع وحفظ هذا الموروث الشعبي، وهذا بطبيعة الحال، خاضع لعنصر الزمن، فهذه المعايير والأخلاقيات تختلف من قرن لآخر، بل من عقد لآخر، بيد أن كل ذلك مقتصر على النشر العام، فيما الحفظ والتوثيق، يتوجب أن يبقى بشكله الأصل، حيث يطمئن الباحث بأن هناك وثائق تحفظ هذا الموروث بكل أشكاله، ويمكن الرجوع إليها في أي وقت».

وأكد على ذلك الدكتور مرسي، الذي بين بأن أحدًا لا يمكنه تغيير (الموتيفات) الشعبية، لا على صعيد الشكل، ولا على صعيد مسار الحكاية،

مضيفاً «إن ما يمكن لجامع هذه الحكايات أن يغيره هو بعض الجوانب الهامشية، دون المساس بالعناصر الأساسية المشتركة للحكايات، وهذا ما تتعرض له الحكاية في سياق تداولها بين الناس، والمجتمعات، والأزمنة. وتأكيداً على ذلك، يروي مرسي ما حدث له أثناء تدريسه في الجامعة، إذ طلب من تلامذته أن يكتبوا الحكاية الشعبية كما يرويها هو، فبدأ يرويها، وتسلم منهم تدويناتها فيما بعد، ليكتشف بأن عدداً من الطلبة حولوا (الشاطر حسن) من درويش هائم على وجهه، إلى راعي، وبعد أن دقق في أسماء المدونين وجدها لطلبة من وسط أفريقيا، فسألهم عن سبب تحويلهم (الشاطر حسن) من درويش إلى راعي، حيث بينوا بأنهم أعادوا السياق إلى منبعهم الثقافي. بيد أنهم لم يفقدوا الحكاية جوهرها.

من جانبه شدد الدكتور النويري على جوهرية اللغة في تدوين الحكايات الشعبية، مبيناً «إن اللغة التي تستخدم لنشر الحكايات الشعبية، وإمكانية تهذيبها، قضية جوهرية تتعلق بثمرة النص، وماله، فالسؤال: هل سيكون لهذا النص صدى في أوساط الشباب المحلي؟ وهل سيكون لهذا النص صيرورة؟ وهل سيكتسح هذا النص مجالات مختلفة أم سيبقى نصاً باهتاً وكئيماً؟» لهذا يرى النويري «وجوب البحث عن من هو مؤهل للتعامل مع هذا النص، ليقوم بالاشتغال عليه».

وتعقيباً على ما طرحه النويري، لفت الدكتور مرسي إلى أن استخدام كلمة «تهذيب» للنص لا يجوز، نظراً لكون أحدًا ليس مخولاً بتهذيب النص الشعبي الذي سبق له الشيوخ منذ أزمنة. إنما «يفضل اختيار النص الأكثر أخلاقية، والإبقاء على باقي النصوص، কিমা كانت، محفوظة للرجوع إليها كما اقترح سابقاً».

فيما أكد الدكتور النويري على جانب من جوانب الأدب وهو الإرتقاء بذائقة المتلقي. مبيناً «الحكايات الشعبية شكل من أشكال الأدب الشعبي، وعليه يتوجب أن تكون ضمن سياق الالتقاء بعقل المتلقي،

وتأخذ إلى أفق أكثر رحابة من الأفق الذي ينزل إلى مستوى العامة. ويتوقع فيه. لهذا يجب أن يفهم النص الحكائي بوصفه نصاً إبداعياً ينبغي أن يرتقي بذائقة المتلقي ككل الأجناس الأدبية الأخرى، فإن لم يرقم بذلك، ولم يتم المخيلة، ويعزز القيم في ذات قارئه، فلاحير في هذا النص». وتابع النويري «أنا أصر على ضرورة أن يكون النص المنشور للعامة، نصاً مشدداً من كل حوامل النص التي لا تتماشى مع المثل في العصر الحالي، إذ يجب ألا يجرد الوجه الآخر من الموروث الشعبي إليه بكل سيئاته، بل يجب أن نجر النص إلى فضاءاتنا المعاصرة. ومع ذلك أدعو مرة أخرى إلى أن تبقى نصوص الحكاية الشعبية على حالها إذا ما تعلق الأمر بالباحثين الرشد».

وهنا لفت الأستاذ مسامح، إلى أن القيام بذلك، لن يوقف النص الشعبي المتداول، «إننا بفعل ذلك لا نستطيع أن نوقف الناس عن استمراريتهم في إنتاج الحكايات بكل غثها وسمينتها، وكما هي موجودة لدى الناس سابقاً، سيستمر الناس في إنتاجها الآن ومستقبلاً، لهذا ما نزال نشهد في وسائل التواصل والعديد من المنصات، محاولات لاجتثاث الآخر؛ الآخر الديني، والطائفي، والثقافي، والإثني.. إلخ، فالتصريحين الحالة الثقافية العامة، إذ عندما تتحقق إشاعة القيم النبيلة، سيرتقي النص بارتقاء الناس أنفسهم».

إلى ذلك لفت الدكتور النويري، أن النصوص التي من المقرر أن تنشر لمختلف اللغات والثقافات العالمية، يتوجب أن يراعى فيها عدد من العناصر، أهمها كما قال «مراعاة طبيعة العلاقات بين الشعوب، بحيث يتم اختيار تلك النصوص التي تجعل الثقافات المختلفة منسجمة مع الثقافات الأخرى بأبعادها الإنسانية الشاملة».

بيد أن الدكتور مرسى، أصر على أن «القيم التي يحملها الموروث الشعبي، هي نفسها على صعيد مختلف ثقافات العالم، كقيم الحق، والعدل.. إلخ»، مبيناً «إن ما يختلف بين مختلف الحكايات الشعبية، هي الصورة الخاصة التي تستخدم في التعبير عن هذه

القيم الإنسانية العليا»، وعليه يرى مرسى بأن مراعاة الاختلافات الثقافية، ليس بالأمر الجدير بالتحفظ عليه، نظراً لكون الباحث سيبحث عن المشتركات في مختلف الحكايات لدى مختلف المجتمعات، وسيستطيع التمييز بين القيم المشتركة، وتلك الخاصة التي تخص شعب عن آخر. لهذا يدعو مرسى إلى ضرورة «أن يكون الهدف من نشر الحكايات هو إيصالها إلى الأجيال الحالية والقادمة».

غير أن الدكتور النويري أكد على أن «دراسة الحكايات الشعبية مهمة، خاصة تلك الدراسات التي تبرز الأبعاد الجمالية، والمثل العليا التي تجسدها، بالإضافة لدراسة الرموز والعناصر التي تحتويها، والتي قد تبدو للقارئ بأنها عناصر بسيطة، بيد أنها ذات دلالات ورموز تربوية، إذا ما حللناها من وجهة نظر أنثروبولوجية، فالباحث الذي يمتلك أدوات الدراسة، قادر على استنباط هذه الدلالات، واستثمار مختلف نصوص الحكايات الشعبية»، مبيناً أن في تونس، قام أحد علماء الاجتماع المعروفين (بوحديدة) بتحليل عدد من الحكايات الشعبية التونسية، وقد استنتج بأن هذه الحكايات التي تبدو في الظاهر بسيطة، ومجرد حكايات تسلوية خالية من الدلالات، تحمل حملاً ثقافياً وتربوياً وأخلاقياً في غاية العمق والأهمية، لهذا يؤكد النويري «إن أهمية دراسة هذه الحكايات ضرورة من ضرورات كشف المدلولات، وتبيان العمق الثقافي».

وقد أيد الدكتور مرسى، الذي أضاف «إن ذلك يجزينا لضرورة أن تنشر الحكايات بمقدمة ترشد القارئ إلى مفاتيح النص، يقوم بكتابتها مختص، قادر على أن يرشد القارئ العربي بذات الدرجة التي سيرشد فيها القارئ البحريني لحكاياته الشعبية، لهذا يجب أن تقدم كافة النصوص بمفاتيح إرشادية»، مبيناً أن ذلك لا يعني أن تترجم كافة المقدرات من المحكي إلى الفصيح، «فالقارئ يجب أن يجتهد في سياق استكشاف المعنى، وما وراءه من دلالات».



التراث الشعبي في مؤتمر وزراء الثقافة العرب ودراسات في العادات والتقاليد العربية

أ. أحلام أبو زيد - كاتبة من مصر

لعرض في هذا العدد لمجموعة من الدراسات المتنوعة بأربع دول عربية هي البحرين والسودان والأردن ولبنان، يجمعها عامل مشترك هو بحث موضوعات العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية العربية، حيث تسافر إلى السودان لبحر في نيلها بحثاً عن العديد من الممارسات الشعبية الخاصة بدورة الحياة من الميلاد وحتى سن البلوغ (الميلاد والطفولة المبكرة) ثم مرحلة الزواج فضلاً عن عادات الطعام، لنصعد في الخريطة العربية لمجتمع البحرين لتتعرف على العادات والتقاليد المرتبطة بالسنع في تراث البحرين والخليج العربي خاصة فيما يتعلق بسلوكيات «السلام والتحية» و«العلاقات الاجتماعية»، ثم نغوص في رحلة حافلة بالتفاصيل من خلال فصول متنوعة من العادات والتقاليد في لبنان ما بين القيم والآداب والفروسية والحرب والندب، والأزياء والحلي وأغطية الرأس غير أننا سنبدأ بعرض لما تضمنه مؤتمر وزراء الثقافة العرب من موضوعات مرتبطة بالتراث الثقافي غير المادي أو التراث الشعبي في وطننا العربي الكبير



مؤتمر وزراء الثقافة العرب

أصدرت وزارة الثقافة المصرية بالاشتراك مع المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بجامعة الدول العربية، كتاباً ضم أعمال الدورة الواحد والعشرين لمؤتمر الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي لعام 2018، والذي ضم العديد من القضايا العربية، ومن بينها ما يرتبط بالتراث الثقافي غير المادي (التراث الشعبي) في الوطن العربي. ومن أهم القرارات التي اعتمدها المؤتمر في إطار الأوضاع الثقافية في الوطن العربي حث الجهات المعنية في الدول العربية على تنسيق زيارات تبادلية للشباب للتعريف بأهمية التراث الثقافي المتنوع في الوطن العربي كما ناقش المؤتمر الموقف التنفيذي من قرارات الدورة العشرين وبحث الشأن الثقافي في المنطقة، والعقد العربي للحق الثقافي (2018-2027)، والترتيبات الخاصة بالعواصم الثقافية العربية، والإعداد للقمّة العربية الثقافية بالتنسيق مع الجهات المعنية بالأمانة العامة لجامعة الدول العربية وبالبلدان العربية يكون موضوعها «الأمن الثقافي العربي». كم تطرق لبعض الفعاليات المهمة مثل: رموز الثقافة العربية - اليوم العربي للشعر -

الاستراتيجية العربية للتنمية المسرحية وفيما يخص موضوع التراث الثقافي، ناقش المؤتمر العديد من المحاور حول التراث المادي، منها صياغة ميثاق حماية التراث الثقافي في الدول العربية

وفيما يخص ترشيح العناصر العربية المشتركة على قائمة اليونسكو، اعتمد المؤتمر موضوع اختيار ملف النخلة والعادات والطقوس المرتبطة بها: «تراثاً عربياً مشتركاً»، وتهنئة الدول العربية على موافقة اليونسكو على قبول هذا الملف المهم. لعرضه على اللجنة الحكومية الدولية للتراث الثقافي غير المادي لإدراجه على القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للبشرية وتأمين الدور الذي لعبته دولة الإمارات العربية المتحدة في تنسيق ملف النخلة وصياغة الملف المشترك بالتنسيق مع المنظمة، وكذا مباركة فتح باب الانضمام للملف العربي المشترك، بعد قبول إدراجه على القائمة التمثيلية، لبقيّة الدّول العربية وغيرها من دول العالم التي تشترك معها في هذا العنصر. وقد رحب المؤتمر باقتراح جمهورية العراق تسجيل «مهاراة النقش على الفخار والفضة» على القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للبشرية كتراث عربي مشترك، ودعوة الدول لإعداد

قوائم الحصر الخاصة بمهارات النقش على الفخار، والنقش على الفضة، والتخصيب بالحناء، وصناعة آلة العود.

كما اطلع المؤتمر على العرض الذي قدمته المنظمة حول نتائج الاجتماعين التنسيقيين الثاني والثالث للبوابة الإلكترونية للتراث الثقافي غير المادي في البلدان العربية، المنعقدين في كل من جمهورية السودان (24 - 25 أبريل 2017)، وجمهورية مصر العربية (16-18 كانون الأول / ديسمبر 2017)، حيث أسفر اجتماع الخرطوم عن الاقتراحات التالية:

• اعتماد شعار البوابة الذي اقترحه الألكسو.

• اعتماد التعريفات المقدمة من طرف الدكتور مصطفى نامي، ضابط اتصال المملكة المغربية، والتصنيفات الفرعية الرئيسية.

• اعتماد الاستمارة المبسطة لحصر التراث الثقافي غير المادي المقترحة من طرف المهندسة عزة خميس، ضابط اتصال مملكة البحرين.

• اعتماد «النخلة والعادات والتقاليد والمهارات المتعلقة بها» كعنصر تراثي أولي للشروع في تجميع المادة حوله والتعهد بتوفيرها على البوابة في منتصف شهر أكتوبر القادم على أقصى تقدير.

• اعتماد خطة عمل الأشهر السبعة القادمة.

• الاتفاق على تكوين فريق فني متكون من المهندسات عزة خميس (مملكة البحرين)، وسارة الكوت (دولة الكويت)، ونوة بدة (الألكسو).

• الاتفاق على تكوين فريق علمي استشاري وتكليف الدكتور اسماعيل الفحيل بتقديم اقتراح لتركيبته إلى مديرية الثقافة بمنظمة الألكسو في أقرب وقت ممكن.

• دعوة المنظمة إلى إعداد كتيب مؤجّهات يحدّد ما هو مطلوب من الدول في إطار تفعيل البوابة.

• دعوة كل ضابط اتصال إلى تنزيل العناصر المدرجة على قوائم الحصر الوطنية، والمادة المتوفرة لدى مركز تراث الخليج العربي، والمادة التي أدرجت

على القائمة التمثيلية للتراث غير المادي للبشرية في البوابة في أسرع الأجل.

• الطلب من المنظمة توجيه مراسلة للوزراء المعنيين حول الصعوبات التي واجهت أعمال البوابة.

أما اجتماع الأقصر حول البوابة الإلكترونية للتراث الثقافي في الدول العربية فقد أثمر عن الاقتراحات التالية:

• تشكيل لجنة استشارية تراجع قائمة الخبراء العرب الواردة على الألكسو في نطاق البوابة.

• اعتماد التعريفات الفرعية التي سبق إرسالها من طرف الخبراء د. اسماعيل الفحيل ود. مصطفى جاد.

• تغيير استمارة التراث الثقافي حسب ما تم الاتفاق عليه خلال الاجتماع.

• إضافة روابط نحو العناصر المسجلة على القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي لليونسكو، تتيح الفرصة لمستعملي البوابة الاطلاع على الملفات المسجلة.

وتجدر الإشارة إلى أن فعاليات ومحاور المؤتمر حفلت بعشرات الموضوعات المهمة من قبل كثير من الدول مثل تونس والمغرب والكويت ولبنان وفلسطين ومصر والسودان وجزر القمر، فضلاً عن تقارير المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم فيما يخص الوضع الراهن للثقافة في وطننا العربي الكبير.

عادات وتقاليد السودان

صدر عام 2012 عن معهد عبد الله الطيب للغة العربية بجامعة الخرطوم كتاب «العادات المتغيرة في السودان النهرية النيلي» لمؤلفه عبد الله الطيب باللغة الإنجليزية، ترجمة محمد عثمان مكي العجيل ومراجعة سيد حامد حريز ومحمد المهدي بشري. والكتاب يقع في 247 صفحة من القطع الصغير في نسخته العربية / الإنجليزية، ويحتوي مجموعة مهمة من الدراسات التي نشرها المؤلف بمجلة



والطفولة المبكرة) مشيرًا لبعض المظاهر والممارسات الشعبية وبداها بمرحلة الحمل وما يصاحبها من ممارسات المشاهرة- تابو إراقة الدم- تعويذة الفكي- عملية الوضع- القابلة- الطفل المولود- الكرامة وهي ذبح خروف أو إحضار اللحوم وتوزيعها بمعرفة الزوج بعد الجرقق شكرًا لله، ثم يعرض المؤلف للطقوس الخاصة بزيارة النفساء وحمايتها من عين الزائر وألار الحسد، ثم يعرض لطعام النفساء، وتعويذة حماية الطفل الوليد والتي يطلق عليها «الحفيظة» أي الحافظة والحامية، ثم طقوس السماية لاختيار اسم المولود الجديد. أما النفساء فلا تبارح محبسها مدة أربعين يومًا، حيث يرصد المؤلف بعد ذلك عادات الرضاعة والفظام والممارسات المرتبطة بشعر الطفل سواء الذكر أو الأنثى وتقديمه لأحد الأولياء، ليصل بنا إلى وصول الطفل لتغيير أسنان اللبن، وتزيين الطفل وعملية الشلوخ المرتبطة بتزيين الخدود للبنات خاصة. ويعرض المؤلف في كتابه لموضوع اللعب عند الأطفال، فيشرح ألعاب الأولاد النهارية التي تأخذ في الغالب طابع التسلية وبعضها يعتمد على الحركة والنشاط مثل ألعاب: السيجة- الفيل- الشطارة أما الألعاب الليلية

Sudan Notes and Records أو السودان في رسائل ومدونات خلال الأعوام 1955، 1956، 1964، 1998 وتُشرت في النسخة الإنجليزية تحت عنوان Changing Customs of the Riverain Sudan ورغم أن أحدث دراسة بالكتاب قد نُشرت عام 1998 كما أوضحنا، فإن المؤلف يستهل كتابه بالإشارة إلى ملامح التغير السريع الذي تحولت بفضل الحياة السودانية من مجتمع العصر الوسيط الذي تتعمق فيه التقاليد الراسخة إلى أمة أفريقية / عربية حديثة متأثرة بالحضارة الغربية، حيث اختفت تملأ العديد من أنماط الحياة وصيغها التي شهدها المؤلف في أيام الصبا، مضيفًا أن العديد من المهام الأخرى في سبيلها إلى الزوال. أما باقي العادات- والتي هي في الواقع قليلة جدًا- ما زالت تسود القرى النائية والبيئات التقليدية ويؤكد على أن هذه ظاهرة جديدة باهتمام طلاب وعلماء علم الاجتماع والأنثروبولوجيا والتاريخ، عليهم يقومون بتوثيق هذه العادات قبل أن تزول تمامًا وتضيع العديد من أنماط الحياة القديمة وتطويعها أما لب الحياة الحديثة وسلوكياتها

ويبدأ المؤلف كتابه بالحديث عن بعض العادات والتقاليد بداية من الميلاد وحتى سن البلوغ (الميلاد

الشايب ما يدوره

الملم فوق صنقوره

ياخذ الصبي ساكت حنجوره

أما الخطوة الأولى في الخطوبة فهي أن يأخذ الخاطب أقربائه إلى منزل الخطيبة فيما يعرف بـ «قولة الخير» أو «فتح الخشم». ثم يقدم الخاطب مبلغاً للمساهمة في تجهيزات الزواج يعرف بـ «سد المال». ثم تبدأ إجراءات عقد الزواج حيث يقرأ المأذون الفاتحة ويسأل كل من وكيلي العروسين الموافقة والصدق وموافقة العروس.. إلخ. ثم توزع القهوة والتمر ويتم إخطار النساء بعد إجراءات العقد وينطلقن بالزغاريد وهو ما يعد إشهاراً للزواج. يتبع ذلك الممارسات المرتبطة بدخلة العروسين، ونقوطة العريس التي يطلق عليها «المغرم» وهي مبالغ مالية يدفعها أصدقاء العريس تساوي ما دفعها لهم في زواجهم أو زواج أقربائهم.. وتعد تجهيزات أهل العروس قبل الدخلة كثيرة جداً بعضها بتجهيزات العريس وأهلها، والآخر خاص بتجهيز العروس نفسها. ويتطرق المؤلف هنا إلى موضوع «دق الریحة» أو العطور وأنواعها الأساسية هي: الكرکار- الخُمرة- خُمرة الزيت- الدلكة- الدخان، والأدوات المستخدمة في حفظها. والممارسات المرتبطة باستخدام هذه العطور، ومظاهر الاحتفال ليلة الدخلة والسيرة التي يقودها العريس ممطياً جملاً أو حصائاً، ويقوم كل من الطرفين برش الماء واللبن على الطرف الآخر وهن يغنين:

عريسنا أب شوره

العريس بنود سوواله الفقود

نحن النيل العم الوادي

ترانا جينا اسحقوا لينا غادي

ثم يستمر المؤلف في عرضه لعادات الزواج وصولاً لما يعرف بـ «قطع الرحط»، وهو لباس داخلي من الخيوط الجلدية المتفرقة تلبسه الفتيات يقوم العريس بقطع الدائرة التي تحيط بها هذه الخيوط ويقع الرحط ويقذف به العريس، حيث تتناثر خيوطه، وتعمل الفتيات على الاحتفاظ بهذه الخيوط.

فيشير الطيب إلى أن ضوء القمر يوفر فرصاً واسعة للعب أثناء الليل، ويقسم الألعاب الليلية إلى مجموعتين: ألعاب الأولاد الكبار المراهقين والشباب، ثم ألعاب الأطفال الصغار. وتعد لعبة «حرينا» ولعبة «شليل» أكثر الألعاب انتشاراً وسط الكبار، أما ألعاب الصغار المنتشرة فهي: الميز- الغراب- هو لاب لاب- الثعلب. فضلاً عن ألعاب البنات التي يصاحبها الغناء. وبجانب الألعاب والأغاني تقوم الأمهات والجندات بتسلياة الأطفال من خلال سرد حكايات وطرح أغاني يتوجب على الأطفال حلها. ويستعرض الكتاب موضوعات أخرى في مرحلة الميلاد كتعليم الأطفال والطرق التقليدية خاصة في حفظ القرآن، والأدوات المستخدمة كاللوح وأدوات تأديب الطفل. كما يعرض لموضوع ختان الأطفال ونحسار عادة ختان الإناث.

أما عادات الطعام، فيشير الطيب إلى أن الذرة ما زالت هي الطعام الأساسي للسودان النيلي والقطايري خاصة الخبز المصنوع من الذرة. و«الملاح» وهو مرق اللحم ويؤكل مع الكسرة بالأيدي مباشرة، و«اللحم المجفف» وهو لحم يقطع لشراخ ويلقى على سلة مربوطة في السقف ليتم تجفيفه بعيداً عن متناول القطط. ثم يعرض لأكلات أخرى كالضبيحة التي تذبح في عيد الأضحى، والطبيخ، والحلويات كاللقيمات والكعك والقراصنة. ثم يشير المؤلف في عجالة لأداب تقديم الطعام.

ثم يبدأ المؤلف في عرض مفصل للعادات والتقاليد الخاصة بمرحلة الزواج، وأهمية هذا الجزء هو ارتباطه بما شاهده المؤلف حول عادات الزواج في مرحلة مبكرة من عمره (العشرينيات من القرن الماضي) وهو ما يعد وثيقة مهمة في رصد هذه الممارسات، فيبدأ في عرض الخطوات الأولى من الخطوبة وحتى الزواج، والسن المناسب للزواج الذي يتراوح ما بين الثامنة عشر والعشرين للرجال، وللبنات من سن الثالثة عشر. ثم يكشف عن بعض أغاني البنات التي تظهر خوف البنات من تزويجها برجل كبير السن:



المؤلف في المعهد ومركز التراث العربي في الفترة من 22 - 27 يونيو 2016. وقام بالمراجعة العلمية والتقديم محمد حسن عبد الحافظ، أما صورة الغلاف والصورة الداخلية فهي من إبداع المصور البحريني حرز البنكي. وقد اهتم معهد الشارقة للتراث في العام نفسه بإصدار مجموعة من الكتب التي تناولت موضوع السنع، مثل: أمثال السنع لعبد العزيز المسلم، والسنع في الشعر الشعبي لعتيق القبيسي، وأداب صبب القهوة في الإمارات لعبدالله خلفان اليماحي، والسنع هو السلوك المهذب والتصرف الجميل في التواصل الاجتماعي. وتكشف هذه الكلمة الدقيقة والمعبرة في معناها عن أسرار التعامل الناجح مع الآخرين. فإذا أردت أن تكون مقبولاً ومحبوّباً في المحيط الاجتماعي الذي تلتمي إليه، وجب معرفة القواعد الأساسية المتمثلة في العبارات والممارسات السلوكية في هذا المجتمع وبدأ سندن كتابه بشرح موسع للمصطلحات المرتبطة بالسنع ليشير إلى أن كلمة «سنع» في العادات والتقاليد المتبعة في الخليج، تعني التوجيه والإرشاد والقيادة، وكانوا يقولون فلان سنع الأخلاق، أي تربي على الأخلاق السليمة والصالحة ثم يشير إلى كلمات أخرى مرادفة لمصطلح سنع مثل: فرب - الرزلة -

لأنها تجلب لهن الحظ. وينتهي رصد احتفالية الزواج باستعراض المؤلف لجرثوق الزواج الذي لا يختلف كثيراً عن جرثوق الختان، ويتم الجرثوق ظهراً بعد الدخلة وقطع الرحط بذهاب العريس لمنزل والدته، ثم منزل العروس بمصاحبة الأهل والأصدقاء ويصاحب ذلك الغناء والرقص. وهناك العديد من المشاهد في حفل الجرثوق كالثناء على العريس وأصله العرقي، ووقوفه رافعاً سيفه المجلد بجلد التمساح، فضلاً عن تقاليد الجلد بالسوط لاختبار قدرة العريس على التحمل، ويشاركة الشبان من الأصدقاء وأحياناً الرجال المتزوجون لتلقي ضربات السوط تعبيراً عن مؤازرتهم للعريس وتستمر احتفالية الجرثوق سبعة أيام بين الغناء والرقص واللعب والجلد بالسياط. ويلفت المؤلف في نهاية الكتاب بإشارة سريعة إلى التغيرات التي طالت هذه الممارسات وأهمية رصدها.

السنع في تراث البحرين والخليج العربي

صدر كتاب «السنع: الأقوال المتداولة في المناسبات الاجتماعية» لمؤلفه إبراهيم سندن، عن معهد الشارقة للتراث. والكتاب يحتوي أعمال ورشة تدريبية قدمها

فطين- التكاينة. كما يعرض لبعض المصطلحات الأوسع إنتشاراً التي تتقاطع مع مصطلح «سنع»، مثل: الإتيكيت- البروتوكول- المراسم.

وقد اشتملت محتويات الكتاب على موضوعين رئيسيين رصد فيهما المؤلف موضوع السنع، الأول حول «السلام والتحية»، وقد تفرع عن هذا الموضوع العديد من العناصر الفرعية التي تشكل السياقات التي تؤدي فيها السلام والتحية، ويشير المؤلف إلى أن السلام ورد التحية من أولى العبارات التي يتوجب تداولها وإشاعتها بين الناس، لما لها من تأثير نفسي ومعنوي في تقوية أو إضرار العلاقات الاجتماعية وتطويرها نحو الأفضل، فمرسل التحية يهدف إلى توصيل رسالة إيجابية للتفاعل مع الآخرين، في حين يستقبل المتلقي هذه الرسالة ويتجاوب معها بروح إنسانية متفائلة.. ثم يعرض لما اعتاد الناس في البحرين على ترديده من عبارات التحايا التي استوحوها من الشريعة الإسلامية ومن العادات والتقاليد المتوارثة أباً عن جد. فيبدأ بعرض لتنوع أشكال المصافحة في العالم، متوقفاً عند المصافحة باليدين التي تعد واحدة من أهم التصرفات الاجتماعية، والتي تستوجب بعض السلوكيات كالالتقاء راحتي اليدين مع هزتين خفيفتين. وهناك محاذير يجب تجنبها مثل عدم المصافحة بأصابع متدلّية أو الضغط بعنف على يد الطرف الآخر، وعدم وضع اليد اليسرى في الجيب أثناء المصافحة، وعدم وضع العطر في راحة اليد، لأنه قد يعاني بعض الأشخاص من الحساسية. ثم يتطرق سند للحديث عن إشارات العين والتواصل الذي يعد عنوان الإخلاص والثقة في النفس، وأولى النصائح هي الحفاظ على التواصل بالعيون عند مصافحة شخص وتوجيه التحية له. أما الإبتسام فله تصنيفات عديدة كالإبتسامة المتتوية والنظر لأعلى من الجانب والإبتسامة العريضة.. إلخ. وتعد مهارة الإستماع من أكثر مهارات الاتصال استخداماً، ويشرق المؤلف بين السمع والاستماع وصفات المستمع الجيد، وعادات الاستماع السيئة. إلخ. وعلى هذا النحو يواصل المؤلف رصد عادات السنع

المرتبطة بالمحادثة وأصولها ومفتاح المحادثة، يتبع ذلك رحلة شيقة حول سياقات التحية والتواصل خلال الاحتفالات الشعبية المعروفة مثل: الولادة- التطهير- الزواج- الخطابة- تحديد موعد الحفل- الدرة- الفرشة- الخضابة- العروس- العريس.

أما القسم الثاني من الكتاب فقد خصصه إبراهيم سند لبحث السنع في إطار العلاقات الاجتماعية، بدأها بموضوع «الزيارات» مشيراً إلى أن هناك زيارات يومية درج أهالي البحرين القيام بها، وتكون هذه الزيارات بين الأقرباء والجيران في الحي الواحد، وهناك كلمات كثيرة تدل على الطيبة والكرم والترحيب الجيد بالضيوف والزوار. ومن موضوعات العلاقات الاجتماعية أيضاً «طلب الحاجة» فمن الشيم والأخلاق الحميدة التي عرف بها العرب قديماً، أنه إذا تقدم شخص بطلب المساعدة، سواء كانت مادية أو معنوية، فإن طلبه يلاقي صدى طيباً لدى الآخرين. ويهبون لمساعدته مهما كانت الظروف، ومن المعيب أن يرد طلب المستعين، حتى ولو تجشم الأمر في بذل الكثير من العناء لأجل تحقيق ذلك الطلب. وفي البحرين يتداول الناس في ما بينهم الكثير من الأقوال التي تدل على المروءة والشهامة والنزق الرفيع في التعامل الاجتماعي والإنساني. وعلى سبيل المثال، إذا تقدم شخص بطلب حاجة ما يُرد عليه: على هالرأس. ويأتي الرد: يسلم رأسك.. إلخ. وهناك كلمات تقال للترحيب بالضيوف من الرجال: سم- إقלט- تفضل- حياك. وكلمات للزائرات: النسوة، مثل: نعمة دايمة، بسلامتج وسلامة بو عيالج- كتر الله خيركم.. إلخ. ثم يتتبع المؤلف العديد من الأقوال التي يتم تبادلها أيام الولائم التي تقام في المناسبات السعيدة كالزواج والأعياد والعودة من السفر، ومنها ما يقال أثناء تناول الطعام، أو من باب تشجيع الضيف على الأكل: لا الأكل ولا الريل في حيه، أو التي تقال بعد الانتهاء من الطعام من باب للدعابة: تغديت قال إيه، تمصصت قال لا، قال عيل ما تغديت. ثم انتقل سند للحديث عن السفر والقدوم من الأسفار ليستعرض لنا الأقوال المرتبطة



علم الفلك الشعبي

في عام 2017 صدر كتاب «علم الفلك الشعبي وحساب المواسم والفصول» للمؤلف عواد مله العثمان عن دار إفا العلمية للنشر والتوزيع وبدعم من وزارة الثقافة الأردنية. ويقع الكتاب في 195 صفحة من الحجم المتوسط

ويشير المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن العرب قد برعوا في مجال الفلك أكثر من غيرهم، وربما ساعدتهم بلادهم بسماؤها الصافية في أغلب أوقات السنة على اكتساب تلك العلوم، وفي أحيان أخرى قد تفرض عليهم تلك الطبيعة تعلم هذه العلوم بسبب حرارة شمسها وتسايب صحاريها وقفارها، فيكون التنقل ليلًا أسهل وأفضل منه في النهار، وربما من حرارة الشمس أثناء النهار من جهة، واهتداء بحركة النجوم من جهة أخرى، ومن طريف ما روي أنه قيل لإعرابي: أتعرف النجوم؟ قال: وهل يجهل أحد سقف يته؟ وما زالت أغلب النجوم تسمى بأسماء عربية حتى اليوم وقد بقي أهل البادية والأرياف حتى زمن قريب يرعون مصالحهم ويحركون ماشيتهم ويديرون شؤون زراعتهم، ويعرفون دخول الفصول وأدبارها وفقًا لما توارثوه من علوم ومعارف، ويتنقلون في

بتوديع الغواصين في رحلتهم إلى البحر، واستقبالهم من رحلة سفرهم. عسى توفقتو في مطراشكم. والسفر للعمرة وغيرها. ثم ينتقل لعبارات التهئة في شهر رمضان وعيد الفطر والتهئة بالبيت الجديد وارتداء الحلى، وارتداء الملابس الجديدة، والحوادث والمصائب كالأمراض والحرائق والغرق والوفاة البقه براسك- الله اخلف عليك، ويأتي الرد: وأجرك- وراسك- اخلف الله.

وقد حرص المؤلف على تزويد الكتاب بمجموعة من التدريبات العملية التي تتيح للمتدرب ممارسة هذه السلوكيات والتعرف على هذه الأقوال بتدوينها وطرح الأسئلة حولها. كما زود الكتاب بمجموعة ملاحق حول الورشة التي قام بها والبرامج التدريبية والتوزيع الزمني، فضلاً عن ملحق خاص تضمن المادة الميدانية التي جمعها المتدربون (كل متدرب باسمه)، وقد صنفت المادة إلى ثلاثة سياقات: المناسبة- الكلمة- الرد. كما زود الكتاب بمجموعة مهمة لبعض الصور الفوتوغرافية حول مناسبات السنغ مثل: المجالس الشعبية للرجال- صب القهوة في مجتمع النساء- البخور- قبلة الرأس- حفل الزواج.

الصحاري مهتدين بالنجوم وأماكنها في السماء، بل إنه لا يزال حتى الآن من يتعرف على أوقات السنة - كدخول الوسم والمربعية وحلول الصيف واقتراب موسم الصيد وهجرة الطيور - بواسطة مطالع النجوم. وعلى الرغم من أهمية هذا العلم في حياة أهل البادية والأرياف في الزمن المتأخر إلا أنه معظمه لم يوثق، فلا يوجد مصنفات شاملة تحوي كل علومه، بل إن كل ما كتب في هذا المجال يتحدث في معظمه عن النجوم والكواكب بشكل علمي بحث دون ذكر موسع لعلاقة الإنسان بها واستفادته من دلائلها في حياته، أما الذي كتب عن علاقة الإنسان بالنجوم واستدلاله بها فلا يتعدى حدود المقالات التي تنشر في الصحف والمواقع الإلكترونية، والكثير منها تنقصه الدقة في المعلومات والاستشهاد بالأدلة. ويشير العثمان إلى أنه قدم في كتابه مصنفًا شاملاً لكل أبواب هذا العلم الهام، مستنداً إلى ما دونته علماء العرب المتقدمون كالدينوري والزرجاني وغيرهم في حصر النجوم ذات العلاقة مستعيناً بخبرات ومعارف كبار السن الذين أمضوا أغلب سنين حياتهم في الصحراء، وعاشوا فيها تجارب حقيقية، وطبقوا قواعد هذا العلم بشكل علمي مباشر، إضافة إلى معارف العديد من هواة هذا المورد والمهتمين به.

ويبدأ الكتاب بمدخل إلى علم الفلك الشعبي يستعرض فيه علاقة الإنسان بالكون، وأهمية النجوم في حياة الإنسان، وعلم النجوم والشرعية الإسلامية التي قسمت العلم إلى: علم التأثير وعلم التسيير، ثم الاختلاف في الحساب الفلكي الشعبي وأسبابه موضحاً الاختلاف في الحساب بسبب عدم رؤية النجوم واختلاف مواعيد طلوعها، وكذا اختلاف الروايات وتشابه التسميات وتعددتها، والمعايير المعتمدة في معرفة أوقات طلوع النجوم والمنازل. ثم ينتقل لبحث مسارات الشمس والنجوم والكواكب، لتتعرف على مشارق الشمس ومغاريها، حركة النجوم ومساراتها، لنعلم أن النجوم تستغرق في رحلتها العودة إلى المكان نفسه سنة كاملة، وهناك حركة النجوم أبدية الظهور، وحركة النجوم الشامية، وحركة النجوم اليمانية.

أما أهم النجوم التي عرفها العرب فيصنفها المؤلف إلى: النجوم دائمة الظهور، النجوم غير دائمة الظهور ومنها منازل القمر وهي متعددة الأسماء والحركات، وهناك نجوم أخرى لا تظهر دائماً من منازل القمر. وقد خصص العثمان فصلاً مستقلاً لبحث الحساب ومعرفة مواقيت المواسم والفصول، ومنها الحساب بمطالع النجوم ومنازل القمر، حيث يستعرض فصول السنة: الصيف - الخريف - الشتاء - الربيع، وفي حديثه عن الحساب بقران الثريا يشير إلى أن الثريا من أشهر النجوم التي عرفها العرب، وخصوصاً أهل البادية، وهي كذلك من أحب النجوم إليهم، فهم يتفاءلون برؤيتها، وينسبون لها كل محمود، ويطلقون اسمها على بناتهم، ومطرها من أفضل المطر، وأتقعه للأرض والنبات، لأنه أول الموسم. ويعرف القران بأن اقتراب القمر بالثريا، ويحدث هذا القران عندما يحل القمر بمنزلة الثريا. ثم تتعرف على أهمية القران في الحساب الفلكي عند أهل البادية: قرن الصيف - قرن الخريف (الصفاري) - قرن الشتاء - قرن الربيع - ثم يستعرض بعض الأمور المهمة التي يجب إدراكها بخصوص الحساب بقران الثريا، والحساب بالتشكيلات النجمية الأخرى، والحساب بالنجوم السبع، والحساب بحسب مواقع النجوم في أوقات من الليل، وكذا الحساب بمطالع الشمس وطول الظل، والحساب بواسطة المزولة، ثم المقارنة بين الحساب بمطالع النجوم وقران الثريا، وأسماء الأشهر والفصول وأوقات الليل والنهار في البادية، ومعرفة أوقات العبادة، وأوقات طلوع القمر في الليل. وينتقل بنا المؤلف لموضوع شديد الأهمية في بحث علم الفلك الشعبي، وهو السفر في الصحراء والاهتداء بالشمس والنجوم، مشيراً لأهم نجوم الاستدلال، وتحديد الاتجاهات بواسطة مواقع النجوم ومطالعها ومساراتها، والاستدلال بمشارق الشمس ومغاريها، والاستدلال بالقمر، وتحديد الاتجاهات بواسطة العصا، وبعض الأمثلة على الاستدلال بالنجوم مثل: قصة الخلاوي وولده - وصف الطريق للخلاوي -



في أقسى الظروف وأصعبها، واستطاعوا أن يجعلوا من هذه السماء المزينة بنجومها أداة توقيت، وتقويم، وخريطة، ويوصلة. وقد ذُيل الكتاب بمجموعة من الملاحق التي تبين أسماء النجوم الشهيرة بلهجات مختلفة.

عادات وتقاليد لبنان

نعرض في هذا الإطار لكتاب هو الثالث للمؤلف حسن أمين البعيني في بحث ودراسة العادات والتقاليد اللبنانية، الأول بعنوان: عادات الزواج وتقاليد لبنان (1998)، والثاني بعنوان: العادات والتقاليد في لبنان في الأفراح والأعياد والأحزان (2001). أما الكتاب الثالث - الذي سنعرض له - فجاء بعنوان: فصول من العادات والتقاليد في لبنان، وعذيل بعنوان: فرعي يضم موضوعات الكتاب تقريباً: قيم وأداب - العادات والتقاليد الحربية - فنون الفروسية وألعابها - النذب والنياح في التقاليد والأناشيد - الملابس والأزياء والحلي - لأغطية الرأس - العادات والتقاليد بين الأصالة والحداثة. والكتاب يقع في 303 صفحة في طبعته الأولى، نشر مطبعة غالم عام 2009.

وصف الطريق إلى حوران - وصف الطريق من تركيا إلى دمشق والسويداء. وفي الفصل قبل الأخير من الكتاب يقدم لنا المؤلف طرق معرفة أماكن النجوم في السماء، ومنها طرق رؤية نجوم القطب الشمالي وتحديد أماكنها، وطرق رؤية منازل القمر والنجوم القريبة منها، ويتهي الكتاب بفصل حول النجوم ومعتقدات العرب، حيث يزخر التراث العربي بالكثير من المعتقدات والأساطير التي لها علاقة بالنجوم والكواكب، منها ما يأخذ شكل الاعتقاد ويكون له طقوس خاصة به، ومنها ما يكون على شكل قصة أو أسطورة تُحكى من باب التسلية أو تُروى لتفسير الظواهر الكونية وحالات الطقس. ويقدم المؤلف مجموعة من الروايات التي كانت متداولة حول الكواكب والنجوم مثل: العجوز أقران العجايز الجدي وبنات نعش - سهيل والجوزاء - فزعة سهيل للجدي - قصة سعد الذاج - قصة الجمرات - الحوت والقمر - سقوط الشمس في البحر - المجرة - طاسة الخريجة - الصفرة - هالات الشمس والقمر - الشهب - الاعتقاد بتأثير النجوم. ويختتم المؤلف كتابه بقوله أن الأبناء والأجداد كانوا على جانب مهم من العلم والمعرفة في الحساب الفلكي الذي مكنهم من إدارة شؤون حياتهم

ويسجل المؤلف أنه اعتمد في بعض مواد الكتاب على ما شاهده من عادات وتقاليد في المجتمع القروي، وما أفاد به المعمرون، وما جمعه من معلومات في جولاته الميدانية. وكما أشرنا فإن المؤلف يعرض لسبعة موضوعات رئيسية في العادات والتقاليد اللبنانية، بدأها بالبعني يبحث القيم والآداب يتناول العديد من القضايا التي بدأها بوصف القيم والآداب في مجتمع الأجداد ليرصد لنا نماذج منها، في مقدمتها «صنع المعروف» مشيراً إلى أن الفضل في المعروف أولاً للبائى أو بحسب التعبير الشعبي: مليح بمليح والفضل للبائى، إلا أن صنائع المعروف الحق لا يبتغي أصلاً مبادلتة بالمثل، ولا أجراً مادياً ولا شكراً. والمعروف يصنع مع الخصوم والأعداء في الأمور الطارئة والمستعجلة، وفي القضايا التي كانت تتخذ طابعاً عشائرياً. أما «العونة» فهي من الممارسات التي تتضمن صنع المعروف والتعاون بين الأهل والجيران والأصدقاء في القرية اللبنانية، إذ تكمن في المحبة والألفة والصداقة وحسن الجوار، ومن أبرز المجالات التي تظهر فيها العونة: العمل في الأرض، والمؤونة أي تأمين ما يحتاج إليه البيت القروي من موسم لآخر، والمناسبات الاجتماعية الخاصة، وبناء البيوت، والأمور الطارئة، والكوارث والخسائر، والأخطار الخارجية، والمصلحة العامة.. وجميعها ترتبط بمفهوم العونة في المجتمع. ويأتي على هذا النحو العديد من القيم والآداب بالقرية اللبنانية التي رصدها المؤلف ويفرد نماذج لها مثل: التسامح - الضيافة - آداب التحية والسلام - آداب المخاطبة والنداء - آداب الأكل والشرب - آداب الدخول والجلوس - آداب الكلام.

أما الفصل الثاني من فصول العادات والتقاليد في لبنان فقد خصصه المؤلف للعادات والتقاليد الحربية، مشيراً إلى أن العادات والتقاليد الحربية في لبنان هي أنواع السلوك المتوارث، الذي مارسه سكان مناطقه عبر العصور، أثناء التهيئة للحرب والذهاب إليها والقتال فيها، وما استعملوه من أسلحة وأسلحة. ويتناول المؤلف في هذا الإطار الطابع الحربي لتاريخ اللبنانيين، وتسميات الحرب حيث سمي اللبنانيون

الحرب تسميات مضافة إلى المكان الذي حصلت فيه، أو السنة التي جرت فيها، وقليلاً ما سموها باسم القائد الذي حاربوه. أما اقتناء الأسلحة فيرى المؤلف أن اللبنانيين يعتبرون السلاح زينة الرجال، وقد استمروا على عادة اقتناء السلاح في بيوتهم وعلى حملته والظهور به رغم صدور القوانين التي تمنع ذلك كالبنادق بأنواعها، كما تعرض المؤلف لموضوعات أخرى في هذا الإطار مثل: انتظام المقاتلين - التجهيز والتعبئة - قرار الحرب - الإشارة والاستنفار - النجدة - السير في القتال - أناشيد الحرب - القتال - البيرق. ثم ينتقل في الفصل الثالث للحديث عن فنون الفروسية وألعابها، حيث حرص اللبنانيون على اقتناء الخيول الأصيلة المطهمة التي تنسب إلى أحد أصول الجياد العربية الشهير. وكانوا - كسواهم - يفضلون الإناث على الذكور، وقد اهتموا بتربية أجود أنواع الخيول وتدريبها لتصبح جاهزة للركوب والميدان والحرب. ثم يستعرض المؤلف فنون الفروسية، وركوب الخيل، ولعبة الكرة والصولجان التي سادت في العصر العباسي، والميادين التي خصصت لإقامة ألعاب الفروسية، ورمي الأهداف باستخدام القوس والنشاب والرمح، والسباق والطراد والمقصود، هنا سباق الخيل، أما الطراد فهو انطلاق فارس من أحد صفي الفرسان في الميدان وراء فارس انطلق من الصف الآخر، ومطاردته من أجل اللحاق به. ويستطر المؤلف في وصف فنون الفروسية وألعابها، ليشرح لنا فنون المبارزة بالرمح، واللعب بالرمح، والمبارزة بالسيف، والتباري بضرب السيف، ولعبة السيف والترس، ولعب الجريد.

وقد خصص البعني الفصل الرابع من كتابه لبحث العادات والتقاليد اللبنانية المرتبطة بالندب والنياح في التقاليد والأناشيد، مشيراً إلى أن نطاق الندب والنياح لم ينحصر فقط على أهل الميت وأقاربه ومحبيه في المناطق اللبنانية، بل إنه توسع في الماضي ليشمل جميع المشاركين في المآتم، أو معظمهم، في إطار عادات وتقاليد ومظاهر وأشكال وأساليب مسرحية، يشارك فيها من يجيدون إنشاد الأناشيد المحزنة، ومن يعزفون على الآلات الموسيقية (النوبة)، أكثرهم

بدافع المشاركة والتعاطف الاجتماعي، وأقلهم بدافع كسب الأجر المادي، والغرض من كل هذا تكريم الميت وتكريم الأحياء من خلال تكريمه، وإزالة أحزان أهله. ثم يستعرض المؤلف بعض المظاهر الشعبية في هذا الإطار منها: ظاهرة الندب والنياح- النياح- الحورية- تشاة الندب وإزدهاره- طرق نظم الندب- أناشيد الندب- إنشاد ندب الرجال وألحائه- إنشاد ندب النساء وألحائه- الندب لغير المستحقين، مقدمًا بعض النماذج من تنويحات النساء وأخرى من تنويحات الرجال، ثم نماذج من الحوريات، ونماذج من ندب الرجال، ونماذج من ندب النساء، ونماذج من الندب لغير المستحقين. أما الفصل الخامس من فصول العادات اللبنانية فقد خصص لبحث الملابس والأزياء والحلي، مشيرًا إلى أن الملابس في لبنان هي إلى حد ما ملابس الطوائف والمذاهب الدينية التي كان تعددها أهم عوامل التعددية الثقافية فيه. وكانت ملابس الرجال والنساء، الكبار والصغار، بدون قبات، وكانت، بما في ذلك ملابس الصغار، تمتاز بطولها وبتغطيتها شبه الكاملة للرجل، والكاملة لجسم المرأة، من منطلق مراعاة الحشمة والأدب، والحفاظ على الأخلاق. ويستعرض المؤلف في هذا الفصل ملابس الرجال العامة، وهي: القميص الذي يعد من أقدم أنواع الملابس، والعباءة التي تعد في الأصل لباس القبائل العربية التي وفدت إلى لبنان، ومنها الزنارية والمشاح والجبة والدرزية (المقلمة) والزرغتاوية. ثم السروال أو الشروال ومنه ما هو مخصص للنوم وآخر للعمل، ثم الصدر أو الصدرية، ثم القفطان وهو لباس مشترك بين الرجل والمرأة، ثم الضرو أو الفروة وهو معطف له بطانة من جلد الغنم أو الجمل، ثم البرنس والقباز والكبران والمنتيان (قميص غير طويل)، والدامر، والسترة، والجارب، والحذاء. أما ملابس الرجال الخاصة فقد صنفها المؤلف للملابس رجال الدين وملابس الجنود، لينتقل إلى شعر الرأس والشوارب واللحي. أما الملابس والأزياء عند النساء فقد بدأها المؤلف برصد ملابس النساء عبر العصور، مشيرًا إلى تدخل رجال الدين والسلطة في أمور ملابس

النساء. ويصنف ملابس النساء في الدراسة إلى: الجارب- الأحذية التي تشبه أحذية الرجال، ثم أزياء شعر النساء، ثم الحلي النسائية، ومنها حلي الرأس ومن أنواعه: الطرطور- الطريوش (الذي تشترك فيه مع الرجال)، والقفوية أو القيفونة نسبة لقفا الرأس، والصفقا، وحلي الضفائر، والصفية (الشكة) وهي عصابة للجبين. كما يستعرض هذا الفصل حلي العنق، وحلي اليدين.

ويعرض المؤلف في الفصل السادس لموضوع «أغطية الرأس»، حيث ظل غطاء الرأس في المناطق اللبنانية سائدًا عند الجميع، رجالًا ونساءً، شيوخًا وفتيانًا، ولم يستثن من لبسه إلا نسبة قليلة من الصغار، حتى أواخر الربع الأول من القرن العشرين. وقد صنف المؤلف أغطية الرأس للرجال إلى: العمامة أو اللفة على اعتبار أنها قبعة ملفوفة بنسيج، ثم العمامة المدورة عند الموحدين الدروز، ثم الكوفية أو الكفية وهي منديل مربع الزوايا يوضع على رأس الرجل، ثم الطريوش، واللبادة، والطاقيّة، والعراقية وتشبه الطاقيّة، والقبعة. ثم يعرض لأغطية الرأس عند رجال الدين المسيحيين ومنها: التاج، والاسكيم، والفاووق، والطاقيّة. أما أغطية الرأس لدى الجنود فمنها: الخوذة أو الطاسّة، والطريوش العريزي، والقلبي، والنورية، والكابي. وفيما يخص أغطية رأس النساء فقد قسمها المؤلف إلى: الحجاب- الطنطور- البريقع- المنديل- الحبرة- القمطة والشنبر- القبعة. وينتهي المؤلف كتابه بقصص حول العادات والتقاليد بين الأصالة والحداثة، حيث ناقش مسألة مواجهة العادات والتقاليد لتحدي الحداثة، وما يجب أن يظل منها صامدًا في وجه رياح التغيير حفاظًا على الهوية، وتحقيقًا للمصلحة الوطنية.